

Die Werke, in denen ich die wesentlichsten Ergebnisse meiner Entwicklung zusammenzufassen gedenke, meine Ethik und meine Ästhetik, deren erster, selbständiger Teil hier vorliegt, sollten als bescheidener Versuch einer Danksagung für mehr als vierzig Jahre Gemeinschaft an Leben und Denken, an Arbeit und Kampf

Gertrud Bortstieber Lukács, gestorben am 28. April 1963, gewidmet sein. Jetzt kann ich sie nur ihrem Andenken widmen.

Inhalt

*Erster Halbband*Vorwort

15

Erstes Kapitel

Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben

33

~~I Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens~~

33

~~II Prinzipien und Anfänge der Differenzierung~~

78

Zweites Kapitel

Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft

139

I Bedeutung und Schranken der desanthropomorphisierenden

Tendenzen in der Antike

139

II Der widerspruchsvolle Aufschwung des Desanthropomorphisierens in der Neuzeit

161

Drittes Kapitel

Prinzipielle Vorfragen der Loslösung der Kunst vom Alltagsleben

207

~~Viertes Kapitel~~~~*Die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit*~~

253

~~I Rhythmus~~

254

~~II Symmetrie und Proportion~~

284

~~III Ornamentik~~

311

Fünftes Kapitel

Probleme der Mimesis I:

352

Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung

I Allgemeine Probleme der Mimesis

352

II Magie und Mimesis

377

III Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis

408

Sechstes Kapitel

*Probleme der Mimesis II:**Der Weg zur Welthaftigkeit der Kunst*

442

I Die Weltlosigkeit der Höhlenbilder aus der Altsteinzeit

444

II Die Voraussetzungen der Welthaftigkeit der Kunstwerke

469

~~III Die Voraussetzungen der eigenen Welt der Kunstwerke~~~~508~~

Siebentes Kapitel

*Probleme der Mimesis III:**Der Weg des Subjekts zur ästhetischen Widerspiegelung*

532

I Vorfragen der ästhetischen Subjektivität

533

II Die Entäußerung und ihre Rücknahme ins Subjekt

550

III Vom partikularen Individuum zum Selbstbewußtsein der Menschengattung

572

Achstes Kapitel

*Probleme der Mimesis IV:**Die eigene Welt der Kunstwerke*

618

I Kontinuität und Diskontinuität der ästhetischen Sphäre
(Werk, Genre, Kunst im allgemeinen)

618

II Das homogene Medium, der ganze Mensch und der Mensch ganz

640

III Das homogene Medium und der Pluralismus der ästhetischen Sphäre

670

Neuntes Kapitel

*Probleme der Mimesis V:**Die defetischisierende Mission der Kunst*

696

I Die natürliche Umwelt des Menschen (Raum und Zeit)

700

II Die unbestimmte Gegenständlichkeit

720

~~III Inhärenz und Substantialität~~~~741~~~~IV Kausalität, Zufall und Notwendigkeit~~~~760~~

Zehntes Kapitel : Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik

*Probleme der Mimesis VI:**Allgemeine Züge der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*

778

~~I Der Mensch als Kern oder Schale~~~~778~~

Inhalt

9

II Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik	802
III Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses	835

Zweiter Halbband

Elftes Kapitel

<i>Das Signalsystem r'</i>	11
I Die Umschreibung des Phänomens	13
II Das Signalsystem r' im Leben	38
III Indirekte Hinweise (Haustier, Pathologie)	76
IV Das Signalsystem r' im ästhetischen Verhalten	99
V Dichterische Sprache und Signalsystem r'	161

Zwölftes Kapitel

<i>Die Kategorie der Besonderheit</i>	193
I Besonderheit, Vermittlung und Mitte	193
II Die Besonderheit als ästhetische Kategorie	226

Dreizehntes Kapitel : Das Kunstwerk als Fürsichseiendes

<i>Ansich – Füruns – Fürsich</i>	267
* Ansich und Füruns in der wissenschaftlichen Widerspiegelung	267
II Das Kunstwerk als Fürsichseiendes	294

Vierzehntes Kapitel

<i>Grenzfragen der ästhetischen Mimesis</i>	330
I Musik	330
II Architektur	402
III Kunstgewerbe	458
IV Garten	473
V Film	489
VI Der Problemkreis des Angenehmen	521

Fünfzehntes Kapitel

Probleme der Naturschönheit

575

I Zwischen Ethik und Ästhetik

576

II Die Naturschönheit als Element des Lebens

607

Sechzehntes Kapitel

Der Befreiungskampf der Kunst

675

I Grundfragen und Hauptetappen des Befreiungskampfes

675

II Allegorie und Symbol

727

III Alltagsleben, partikuläre Person und religiöses Bedürfnis

775

IV Basis und Perspektive der Befreiung

830

Personenregister

873

Sie wissen es nicht, aber sie tun es
Marx

Erstes Kapitel

Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben

I. Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens

Die hier folgenden Darlegungen erheben keinen Augenblick den Anspruch eine genaue und erschöpfende philosophische – speziell erkenntnistheoretische – Analyse des Alltagsdenkens zu geben. Ebensovienig gehen sie darauf aus, eine – wenn auch nur philosophische – Geschichte der Trennung der aus diesem gemeinsamen Boden wachsenden künstlerischen und wissenschaftlichen Widerspiegelung der Realität zu geben. Die Hauptschwierigkeit ist das Fehlen der Vorarbeiten. Die Erkenntnistheorie hat sich bis jetzt sehr wenig um das Alltagsdenken gekümmert. Es liegt im Wesen der Einstellung einer jeden bürgerlichen, vor allem jeder idealistischen Erkenntnistheorie, daß sie einerseits alle Fragen der Genesis des Erkennens in den Bereich der Anthropologie etc. hinüberschiebt und andererseits bloß die Probleme der höchstentwickelten, der reinsten Form der wissenschaftlichen Erkenntnis untersucht. Das ging so weit, daß sogar die nichtnaturwissenschaftlichen, nicht »exakten« Wissenschaftsformen, z. B. die historischen Wissenschaften, erst sehr spät einer erkenntnistheoretischen Analyse unterworfen wurden; und dies geschah dann zumeist in einer Weise, die infolge ihrer irrationalistischen Tendenz die Zusammenhänge mehr verwirrte als aufklärte. Auch die Untersuchungen über die Eigenart des Ästhetischen, die in den seltensten Fällen die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit behandelten, liefen meist bloß darauf hinaus, das abstrakte Anderssein des Ästhetischen Leben und Wissenschaft gegenüber zu betonen. Gerade in solchen Fragekomplexen stellt das metaphysische Denken der Erkenntnis unübersteigbare Hindernisse in den Weg. Denn sein Ja oder Nein leugnet die Erkenntnis von fließenden Übergängen, denen wir sowohl im Leben, wie vor allem in den Perioden der historisch-sozialen Genesis der Kunst als zu lösenden Problemen begegnen. Der metaphysische Charakter der ebenfalls starren Gegenüberstellung der Fragen von Genesis und Geltung bildet eine weitere Schranke in dieser Hinsicht. Erst der dialektische und historische Materialismus wird in der Lage sein, eine historisch-systematische Methode zur Erforschung solcher Probleme auszubilden.

Die allgemein methodologische Fragestellung ist auf dieser Grundlage freilich doch ganz klar. Wieviel sie aufhellen kann, wird im Folgenden darzulegen versucht. Jetzt sei nur, vorwegnehmend, der allerallgemeinste Gesichtspunkt kurz hervorgehoben: wissenschaftliche und ästhetische Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit sind im Laufe der geschichtlichen Entwicklung sich herausbildende, immer feiner differenzierte Formen der Widerspiegelung, die sowohl ihre Grundlage, wie ihre lezhinnige Erfüllung im Leben selbst findet. Ihre Eigenart konstituiert sich gerade in der Richtung, die das immer präzisere, vollendetere Ausüben ihrer gesellschaftlichen Funktion nach Möglichkeit erfordert. Sie bilden deshalb in ihrer verhältnismäßig spät entstandenen Reinheit, worauf ihre wissenschaftliche bzw. ästhetische Allgemeinheit beruht, die beiden Pole der generellen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, deren fruchtbare Mitte die des Alltagslebens bildet. ~~Diese hier angedeutete und später ausführlich zu behandelnde Dreiteilung~~ der Beziehung des Menschen zur Außenwelt wurde sehr klar von Pawlow erkannt. In einer Untersuchung über die Typen der höheren Nerventätigkeit schreibt er: »Die Tiere verkehrten bis zum Erscheinen des homo sapiens mit der Umwelt nur durch die unmittelbaren Eindrücke der verschiedenen Agenzien, die auf die verschiedenen Rezeptoren der Tiere einwirkten und in entsprechende Zellen des Zentralnervensystems geleitet werden. Diese Eindrücke sind für die Tiere die einzigen Signale der Objekte der Außenwelt. Bei der Entstehung des Menschen entstanden, entwickelten und vervollkommeten sich außerordentliche Signale zweiter Ordnung, Signale dieser primären Signale, in Form von gesprochenen, gehörten und sichtbaren Worten. Diese neuen Signale bezeichneten letzten Endes alles, was die Menschen unmittelbar, sowohl aus der äußeren als auch aus ihrer inneren Welt wahrnehmen und wurden von ihnen nicht nur beim gegenseitigen Verkehr, sondern auch für sich allein benutzt. Ein solches Vorherrschen dieser neuen Signale war natürlich durch die ungeheure Wichtigkeit des Wortes bedingt, obwohl Worte nur die zweiten Signale der Wirklichkeit waren und blieben . . . Aber ohne sich weiter in dieses wichtige und umfangreiche Thema zu vertiefen, muß man feststellen, daß infolge der zwei Signalsysteme und dank der alten dauernd wirkenden verschiedenartigen Lebensweise die Masse der Menschen sich in einen Künstlertyp, einen Denkertyp und einen mittleren Typ aufteilt. Der letztere verbindet die Arbeit beider Systeme in dem notwendigen Maße. Diese Einteilung läßt sich sowohl an einzelnen Menschen als auch an ganzen Nationen erkennen.«¹

¹ Pawlow: *Sämtliche Werke*, Berlin 1953, III/2 S. 551.

Die Reinheit der wissenschaftlichen und ästhetischen Widerspiegelung grenzt sich also einerseits scharf von den komplizierten Mischformen des Alltags ab, andererseits verschwimmen gleichzeitig diese Grenzen ununterbrochen, indem beide differenzierten Widerspiegelungsformen aus den Bedürfnissen des Alltagslebens entstehen, ihre Probleme zu beantworten berufen sind und indem viele Ergebnisse beider sich wieder mit den Äußerungsformen des Alltagslebens mischen, diese umfassender, differenzierter, reicher, tiefergehend etc. machen und so dieses selbst ununterbrochen höher entwickeln. Eine wirkliche historisch-systematische Genesis der wissenschaftlichen wie ästhetischen Widerspiegelung ist ohne das Erhellens dieser Wechselbeziehungen einfach undenkbar. Für das philosophische Erfassen der hier entstehenden Probleme ist es daher unerlässlich, weder die doppelte Wechselwirkung mit dem Alltagsdenken, noch die sich herausbildende spezifische Eigenart der beiden differenzierten Formen aus dem Blickkreis der Betrachtung zu verlieren.

Die philosophische Untersuchung der Widerspiegelung hat jedoch eine unerlässliche Voraussetzung, die wenigstens ihren allgemeinsten Grundlagen nach geklärt werden muß, bevor eine Auseinandersetzung mit ihren spezifischen Problemen einsetzen kann. Wenn wir nämlich die Widerspiegelung im Alltagsleben, in Wissenschaft und Kunst auf ihre Differenzen untersuchen wollen, so müssen wir stets darüber im klaren sein, daß alle drei Formen dieselbe Wirklichkeit abbilden. ~~Erst im subjektiven Idealismus entsteht die Vorstellung, als ob die verschiedenen Arten des menschlichen Ordners der Widerspiegelung verschiedene, selbständige, vom Subjekt geschaffene Wirklichkeiten betreffen, die sich miteinander gar nicht berühren.~~ Am ausgeprägtesten und konsequentesten drückt dies Simmel aus; er schreibt z. B. über die Religion: »Das religiöse Leben schafft die Welt noch einmal, es bedeutet, das ganze Dasein in einer besonderen Tonart, so daß es seiner reinen Idee nach mit den nach anderen Kategorien erbauten Weltbildern sich überhaupt nicht kreuzen, ihnen nicht widersprechen kann.«¹ Der dialektische Materialismus betrachtet dagegen die materielle Einheit der Welt als eine unumstößliche Tatsache. Jede Widerspiegelung ist daher die dieser einen und einheitlichen Wirklichkeit. Daraus folgt jedoch nur für den mechanischen Materialismus, daß jedes Abbild dieser Wirklichkeit ihre einfache Photokopie sein müßte. (Über diese Frage wird später ausführlich gehandelt. Hier möge

[¹ Simmel: Die Religion, Frankfurt a. M. 1906, S. 11.]

die Bemerkung genügen, daß die realen Widerspiegelungen in Wechselwirkung zwischen Mensch und Außenwelt entstehen, ohne daß die daraus entstehende Auswahl, Anordnung etc. unbedingt eine subjektive Täuschung oder Entstellung sein müßte; was sie natürlich in manchen Fällen ist.) Wenn z. B. im Alltagsleben der Mensch seine Augen schließt, um bestimmte hörbare Nuancen seiner Umwelt besser wahrzunehmen, so kann eine solche Ausschaltung eines Teiles der zu widerspiegelnden Wirklichkeit dazu beitragen, jenes Phänomen, an dessen Bewältigung er augenblicklich interessiert ist, genauer, vollständiger, in besserer Annäherung zu erfassen, als es ihm ohne dieses Absehen von der visuellen Welt möglich gewesen wäre. Von solchen fast instinktiv vollzogenen Manipulationen führt ein sehr verschlungener Weg zur Widerspiegelung in Arbeit, Experiment etc. bis zu Wissenschaft und Kunst. Die so entstehenden Unterschiede, ja Gegensätze in der Widerspiegelung der Wirklichkeit werden wir später ausführlich behandeln. Hier muß nur gleich ganz zu Anfang entschieden festgestellt werden, daß es sich immer um die Widerspiegelung derselben objektiven Wirklichkeit handelt, und daß diese Einheit des letztthinnigen Gegenstandes für die Gestaltung von Inhalt und Form der Unterschiede und Gegensätze von entscheidender Bedeutung ist.

Wenn wir nun auf dieser Grundlage die Wechselwirkungen des Alltags mit Wissenschaft und Kunst ins Auge fassen, so sehen wir, daß eine noch so klare Erkenntnis der hier zu lösenden Probleme noch lange nicht bedeutet, daß sie heute konkret beantwortet werden können. Vor allem gilt dies für die Geschichte der allmählichen, ungleichmäßigen, widerspruchsvollen Differenzierung dieser drei Abarten der Widerspiegelung. Wir können ihr unsprüngliches, chaotisches Ineinander in dem uns bekannten primitiven Anfangsstadium der Menschheit allgemein gedanklich zweifellos festhalten. Wir haben in der geschriebenen Geschichte der Menschheit eine hochentwickelte und sich – wenn auch, wie wir später sehen werden, widerspruchsvoll – immer höher entwickelnde Differenzierung vor uns. Die historische Kontinuität zwischen diesen beiden Endpunkten muß objektiv ebenso fraglos vorhanden sein. Unser gegenwärtiges Wissen über diesen Prozeß reicht jedoch nicht entfernt dazu aus, ihn selbst konkret zu erkennen. Dieser Mangel beruht nicht nur auf der Unkenntnis historischer Tatsachen, sondern er ist aufs tiefste mit der Ungeklärtheit der prinzipiellen, der philosophischen Grundfragen verbunden. Wenn wir also diesen Zauberkreis des verschiedenartigen Nichtwissens sprengen wollen, müssen wir – unserer höchst fragmentarischen Kenntnisse stets bewußt – an die philosophische Klärung sowohl der Grundtypen wie

der entscheidenden Entwicklungsetappen der Differenzierung mutig herangehen. So philosophisch diese unsere Methode auch sein mag, sie enthält in sich die Prinzipien der gesellschaftlichen Sicht. Marx hat die Methode einer solchen Annäherung an längst vergangene, oft verschollene Epochen in bezug auf die Geschichte der ökonomischen Formationen und Kategorien klar beschrieben und bestimmt. Er sagt: »Die bürgerliche Gesellschaft ist die entwickeltste und mannigfaltigste historische Organisation der Produktion. Die Kategorien, die ihre Verhältnisse ausdrücken, das Verständnis ihrer Gliederung, gewähren daher zugleich Einsicht in die Gliederung und die Produktionsverhältnisse aller der untergegangenen Gesellschaftsformen, mit deren Trümmern und Elementen sie sich aufgebaut, von denen teils noch unüberwundene Reste sich in ihr fortschleppen, bloße Andeutungen sich zu ausgebildeten Bedeutungen entwickelt haben. etc. In der Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen. Die Andeutungen auf *höhere* in den untergeordneten Tierarten können dagegen nur verstanden werden, wenn das höhere selbst schon bekannt ist. Die bürgerliche Ökonomie liefert so den Schlüssel zur antiken etc. Keineswegs aber in der Art der Ökonomen, die alle historischen Unterschiede verwischen und in allen Gesellschaftsformen die bürgerliche sehen.«¹ Auch für unser Gebiet ist die Anatomie des Menschen der Schlüssel zur Anatomie des Affen. Natürlich wird bei der heutigen Entwicklungshöhe unserer Einsichten und Kenntnisse nicht mehr erreichbar sein, als das annähernde Erhellende der wichtigsten Tendenzen, der entscheidendsten Knotenpunkte. Mehr ist aber für die Ziele unserer gegenwärtigen Untersuchungen auch nicht nötig. Hoffentlich gehen davon Anregungen zu weiteren Forschungen aus, die sicher manches an dem hier Dargelegten korrigieren werden.

Zur allgemeinen Methode sei hier nur noch soviel bemerkt, daß unsere Untersuchungen sich auf den Menschen beschränken. Schon die Wichtigkeit des Pawlowschen zweiten Signalsystems, der Sprache, verlangt eine deutliche methodologische Abgrenzung von der Tierwelt, in welcher solche Signale nicht vorkommen. Es wird natürlich eine wichtige Aufgabe bleiben, in der Entwicklung der Tierwelt die Entstehung und Entfaltung der bedingten Reflexe eingehend zu studieren. Denn schon hier beginnt eine gewisse Bearbeitung der unmittelbar widerspiegelten objektiven Wirklichkeit, die bei den höheren Tieren bereits einen relativ hohen Grad der Differenzierung erreicht.

¹ Marx: Grundriß der politischen Ökonomie, Moskau 1939, I S. 25 f.

Eine eingehende Beschäftigung mit diesem Problemkomplex liegt aber außerhalb des Rahmens unserer Arbeit. Wir werden nur gelegentlich, um in bestimmten konkreten Fällen Abgrenzungen zu vollziehen oder Übergänge zu erhellen, auf ihn zurückkommen.

Freilich müssen die Feststellungen Pawlows stets im Sinne des dialektischen Materialismus aufgefaßt und ausgelegt werden. Denn so fundamental dessen zweites Signalsystem der Sprache für diese Abgrenzung zwischen Mensch und Tier sein mag, seinen wirklichen Sinn und seine ausgiebige Fruchtbarkeit erhält es erst, wenn, wie bei Engels¹, auf das simultane Entstehen, auf die sachliche Untrennbarkeit von Arbeit und Sprache das nötige Gewicht gelegt wird. Daß der Mensch »etwas zu sagen« hat, was jenseits des Gebiets des Tierischen liegt, entstammt direkt der Arbeit und entfaltet sich – direkt und indirekt, später oft durch sehr viele Vermittlungen – im Zusammenhang mit der Entwicklung der Arbeit. Deshalb nehmen wir hier, auch polemisch, wenig Bezug auf die Bestrebungen Darwins, die Kategorien der Kunst bereits im Leben der Tiere aufzufinden und ihre menschlichen Äußerungen daraus abzuleiten. Wir glauben: die Arbeit (und mit ihr die Sprache und ihre Begriffswelt) schafft hier eine so breite und tiefe Kluft, daß auch das unter Umständen vorhandene tierische Erbe für sich betrachtet nicht entscheidend ins Gewicht fällt; ganz sicher kann es nicht zur Erklärung der völlig neuen Phänomene nutzbar gemacht werden. Damit wird natürlich, wie wir später gelegentlich sehen werden, die Tatsache eines solchen Erbes keineswegs überhaupt geleugnet. Im Gegenteil, wir meinen, daß jene Tendenzen der neueren Biologie und Anthropologie, die zwischen Tier und Mensch ein völliges Anderssein statuieren, an vielen wichtigen Tatsachen achtlos vorbeiführen. Wir benutzen aber hier bestimmte Ergebnisse der Anthropologie für genau umgrenzte Zwecke, für deren adäquate Erkenntnis gerade die Untrennbarkeit von Arbeit und Sprache, also das Trennende zwischen Tier und Mensch ~~eine ausschlaggebende Bedeutung hat.~~

Wenn wir uns nun einer kursorischen Analyse des Alltagsdenkens zuwenden, so müssen wir, neben dem bereits erwähnten Mangel an Vorarbeiten, folgende sachliche Schwierigkeiten erwähnen, die sicher, wenigstens teilweise, ursächlich dafür sind, daß der Alltag, dieses wichtige, den größten Teil des menschlichen Lebens umfassende Gebiet philosophisch so wenig untersucht wurde. Vielleicht liegt die Hauptschwierigkeit darin, daß das Alltagsleben

¹ Engels: *Dialektik der Natur*, Moskau-Leningrad 1935, S. 696.

keine derartig abgeschlossenen Objektivationen kennt, wie Wissenschaft und Kunst. Das will keineswegs sagen, daß in ihm die Objektivationen überhaupt fehlen. Ohne Objektivation ist das Leben des Menschen, sein Denken und Fühlen, seine Praxis und seine Reflexion gar nicht vorstellbar. Abgesehen davon, daß alle eigentlichen Objektivationen im Alltagsleben der Menschen eine wichtige Rolle spielen, haben doch auch die von uns bereits festgestellten Grundformen der spezifisch menschlichen Lebensweise, Arbeit und Sprache, bereits in mancher Hinsicht wesentlich den Charakter von Objektivationen. Arbeit kann nur als ein teleologischer Akt zustandekommen. Marx sagt über den spezifisch menschlichen Charakter der Arbeit: »Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem Menschen ausschließlich angehört. Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachsellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister von der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht daß er nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt, und dem er seinen Willen unterordnen muß.«¹

Untersuchen wir also auf dieser Grundlage jene Momente der Arbeit, die diese als fundamentalen Faktor des Alltagslebens, des Alltagsdenkens, der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit im Alltag bestimmen. Marx weist vor allem darauf hin, daß es sich dabei um einen historischen Prozeß handelt, in welchem – objektiv wie subjektiv – qualitative Veränderungen vor sich gehen. Auf deren konkrete Bedeutung werden wir später wiederholt ausführlich zu sprechen kommen. Für uns ist jetzt nur die Tatsache wichtig, daß Marx in abkürzenden Andeutungen drei wesentliche Perioden unterscheidet. Die erste wird »durch die ersten tierartig instinktiven Formen der Arbeit« bezeichnet, als Vorstufe jener Ausbildung, die sie bereits auf der an sich noch unentwickelten Stufe des einfachen Warenverkehrs überschritten hat. Die dritte ist ihre vom Kapitalismus entwickelte Wesensart, die wir später eingehender untersuchen müssen, in welcher das Eindringen der auf die Arbeit angewendeten Wissenschaft entscheidende Veränderungen hervor-

¹ Marx: Das Kapital, Hamburg 1914, I S. 140.

ruft. Hier hört die Arbeit auf, primär von den eigenen körperlichen und geistigen Kräften des Arbeitenden bestimmt zu sein. (Periode der Maschinenarbeit, steigende Determination der Arbeit durch die Wissenschaften.) Dazwischen liegt die Ausbildung der Arbeit auf einem weniger entwickelten, mit den persönlichen Fähigkeiten der Menschen tief verbundenen Niveau (Periode des Handwerks, der Nähe von Handwerk und Kunst), die historisch die Voraussetzungen für die dritte Periode schafft.

Allen drei Perioden ist jedoch das Wesenszeichen der spezifisch menschlichen Arbeit, des teleologischen Prinzips, gemeinsam: daß das Resultat des Arbeitsprozesses »beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war.« Die Möglichkeit einer solchen Aktionsweise setzt einen bestimmten Grad der richtigen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit im Bewußtsein des Menschen voraus. Besteht doch, nach Hegel, der diese Struktur der Arbeit klar erkannt hat und auf den sich Marx bei diesen Betrachtungen auch beruft, ihr Wesen darin: Sie »läßt die Natur an sich abreiben, sieht ruhig zu und regiert so mit leichter Mühe das Ganze«.¹ Es ist klar, daß ein solches Regieren der Naturvorgänge – selbst auf primitivster Stufe – ihre annähernd richtige Widerspiegelung voraussetzt, auch dann, wenn die verallgemeinernden Forderungen, die daraus gezogen werden, falsch sind. Pareto hat den Zusammenhang von Richtigkeit im einzelnen und Phantasmagorischem im allgemeinen treffend beschrieben, wenn er sagt: »Man wird sagen können, daß die wirklich wirksamen Kombinationen, wie die Entzündung von Feuer mit dem Kieselstein, den Menschen auch zum Glauben an die Wirksamkeit eingebildeter Kombinationen treibe.«²

Gehören jedoch solche Ergebnisse der Widerspiegelung der Wirklichkeit zum Alltagsleben und zu dessen Denken, so ist es klar, daß die Frage der Objektivationen bzw. ihre mangelhafte Ausbildung in dieser Sphäre des Lebens nur sehr elastisch, dialektisch aufgefaßt werden darf, wenn wir die grundlegenden Struktur- und Entwicklungstendenzen nicht vergewaltigen wollen. Unzweifelhaft entsteht in der Arbeit (ebenso wie in der Sprache, die ebenfalls ein fundamentales Moment des Alltagslebens bildet) eine Art von Objektivation. Und zwar nicht bloß im Produkt der Arbeit, worüber kein Streit möglich ist, sondern auch im Arbeitsprozeß. Indem die Akkumulation der täglichen Erfahrungen, die Übung, die Gewohnheit etc. dazu führen,

¹ Hegel: *Jenenser Realphilosophie*, Leipzig 1931, II S. 198 ff.

² Pareto: *Allgemeine Soziologie*, Tübingen 1955, S. 59.

bestimmte Bewegungen, ihr quantitativ und qualitativ bestimmtes Aufeinanderfolgen, Ineinandergreifen, Einander-Ergänzen und Steigern etc. in jedem Arbeitsprozeß zu wiederholen und weiterzubilden, erhält dieser für den Menschen, der ihn ausübt, notwendig den Charakter einer gewissen Objektivität. Diese hat aber im Gegensatz zur viel stärkeren Fixiertheit der von Kunst oder Wissenschaft geschaffenen Gebilde eine veränderlichere, fließendere Wesensart. Denn wie stark immer die Wirkung der konservierenden, stabilisierenden Prinzipien im Arbeitsprozeß des Alltagslebens (besonders auf den Anfangsstufen) auch sein mag – man denke an die Macht der Traditionen in der bäuerlichen Landwirtschaft oder im vorkapitalistischen Handwerk –, in jedem individuellen Arbeitsprozeß ist doch die wenigstens abstrakte Möglichkeit vorhanden, von den vorhandenen Überlieferungen abzuweichen, Neues zu versuchen oder unter Umständen auf noch Älteres umbildend zurückgreifen.

Ganz allgemein betrachtet ist damit noch kein wesentlicher Unterschied von der Praxis der Wissenschaftler ausgesagt. Vor allem leben auch diese innerhalb des Alltagslebens der Menschen ihr eigenes Alltagsleben. Ihr individuelles Verhalten zur Objektivität ihrer Tätigkeit muß sich also von ihren anderen Tätigkeiten nicht prinzipiell oder qualitativ unterscheiden, besonders bei noch unentwickelterer gesellschaftlicher Arbeitsteilung. Wenn wir jedoch den sich hier ergebenden Tatbestand nicht bloß vom Standpunkt des handelnden Subjekts, sondern von dem des Objekts aus betrachten, ergeben sich schon wichtige qualitative Unterschiede. Diese liegen nicht bloß in der Verwandelbarkeit der Ergebnisse, denn die Resultate der Wissenschaft ändern sich ebenso mit der Bereicherung und Vertiefung im Prozeß der Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie die der Arbeit. Entscheidend ist vielmehr der Abstraktionsgrad, die Entfernung von der unmittelbaren Praxis des Alltagslebens, mit der sie freilich beide – sowohl mit ihren Voraussetzungen wie mit ihren Folgen – verbunden bleiben. Der Zusammenhang ist aber für die Wissenschaft ein mehr oder weniger weit und kompliziert vermittelter, während er für die Arbeit, auch wenn sie eine Anwendung höchst komplizierter wissenschaftlicher Erkenntnisse ist, einen vorwiegend unmittelbaren Charakter besitzt. Je unmittelbarer nun diese Beziehungen sind, was zugleich soviel bedeutet, daß die Intention des Handelns auf einen Einzelfall des Lebens gerichtet ist – und das ist naturgemäß in der Arbeit stets der Fall – desto schwächer, wandelbarer, weniger fixiert ist die Objektivität. Genauer gesagt: desto stärker sind die Möglichkeiten, daß ihre – eventuell sogar äußerst starre – Fixierung nicht aus dem Wesen der objektiven Gegenständ-

lichkeit stammt, sondern ein subjektives, freilich oft sozial-psychoiogisches Fundament (Tradition, Gewöhnung etc.) hat. Das bedeutet, daß die Resultate der Wissenschaft strukturell viel stärker als vom Menschen unabhängige Gebilde fixiert werden als die der Arbeit selbst. Die Entwicklung äußert sich darin, daß das eine Gebilde, ohne seine fixierte Objektivität zu verlieren, von einem anderen, korrigierten Gebilde abgelöst wird. Dies wird sogar in der Praxis der Wissenschaften im allgemeinen durch betontes Hervorheben der erfolgten Änderungen unterstrichen. In den Arbeitsprodukten können dagegen solche Änderungen als individuelle Variationen vor sich gehen; wenn sie – wie im Kapitalismus – oft ausdrücklich bekanntgemacht werden, so hat das zumeist Marktgründe. Der Kapitalismus nähert überhaupt Arbeit und Arbeitsergebnis der Struktur der Wissenschaft.

Natürlich analysieren wir hier nur die beiden Pole, ohne die Unzahl von Übergangsformen, die infolge der bereits angedeuteten und später ausführlich zu behandelnden Wechselwirkungen entstehen, zu berücksichtigen. Betrachtet man die Totalität der menschlichen Tätigkeiten – alle Objektivationen, also nicht nur Wissenschaft und Kunst, sondern auch die gesellschaftlichen Institutionen als ihren Niederschlag berücksichtigend – so treten naturgemäß diese Übergänge energisch hervor. Da jedoch unsere gegenwärtige Untersuchung nicht so weitgesteckte Ziele hat, sondern nur einige wichtige Wesenszeichen des Alltagslebens – in ihrem Gegensatz zu Wissenschaft und Kunst – herausarbeiten will, müssen und können wir uns mit der Feststellung solcher Kontraste begnügen. Um so mehr, da die Arbeit als ständige Quelle der Entwicklung der Wissenschaft (ein Gebiet, das von ihr ununterbrochen bereichert wird), im Alltagsleben wahrscheinlich den dort höchstmöglichen Grad der Objektivierung erreicht. Dabei muß auf die eingangs angedeutete historische Entwicklung der Arbeit selbst hingewiesen werden. Da die Wechselwirkung mit der Wissenschaft eine fortdauernde, extensiv wie intensiv immer stärker wirkende Rolle spielt, ist es klar, daß in der heutigen Arbeit wissenschaftliche Kategorien eine viel größere Bedeutung haben, als in der früheren. Dies hebt die sogleich auszuführende grundlegende Eigenart des Alltagsdenkens nicht auf; die wachsende Aufnahme wissenschaftlicher Elemente verwandelt es nicht in ein wirklich wissenschaftliches Verhalten.

Das kann man am deutlichsten in der Wechselbeziehung von Wissenschaft und moderner Industrie beobachten. In historischem Maßstabe ist es sicher richtig, daß die Hauptlinie der Entwicklung dahin geht, die Industrie, d. h. den Arbeitsprozeß wissenschaftlich zu durchdringen. Objektiv historisch ist dabei festzustellen – wie dies Bernal detailliert gezeigt hat – daß einerseits

die Abgetrenntheit bestimmter Forschungsweisen vom Leben, andererseits die Beschränktheit, der Konservatismus etc. der Industriellen in vielen Fällen die Anwendung bereits errungener wissenschaftlicher Ergebnisse für längere Zeit unmöglich gemacht hat. Uns interessiert hier dieses Phänomen nicht vom Standpunkt der Geschichte der Industrie, der Technik oder der Wissenschaft, bei denen zweifellos ist, »daß die ostensiblen und auch die wirklich tätigen Beweggründe der geschichtlich handelnden Menschen keineswegs die letzten Ursachen der geschichtlichen Ereignisse sind«¹, sondern der Alltag, in welchem eben die »ostensiblen« Motive im Vordergrund stehen; und diese zeigen die – relativ – geringe Stufe der Objektivationen im Entschluß der Menschen zum Handeln, den fließenden Charakter, den viele an sich stark objektivierten Gebilde hier haben und endlich die oft ausschlaggebende Rolle von Gewöhnung, Tradition etc. in diesen Entschlüssen. Das Bezeichnende ist, daß im subjektiven Leben des Alltags ein ständiges Hin-und-Herwechseln vorhanden ist zwischen Entscheidungen, die auf Motive augenblicklicher und fließender Wesensart begründet sind und zwischen solchen, die auf starren, wenn auch gedanklich selten fixierten Grundlagen (Tradition, Gewohnheit) beruhen.

Die Arbeit ist jedoch der der wissenschaftlichen Objektivierung am nächsten stehende Teil der Alltagswirklichkeit. Die unendlich vielfältigen Beziehungen zwischen den einzelnen Menschen (Ehe, Liebe, Familie, Freundschaft etc.), gar nicht zu sprechen von unzähligen flüchtigen Beziehungen, die Beziehungen der einzelnen Menschen zu den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen, die verschiedenen Formen der Nebenbeschäftigung, Vergnügung etc. (z. B. Sport), Phänomene des Alltags wie Mode bestätigen die Richtigkeit einer solchen Analyse. Es handelt sich überall um den raschen, oft plötzlichen Wechsel zwischen konservativer Erstarrtheit in Routine oder Konvention und Handlungen, Entschlüssen etc., deren Motive – wenigstens subjektiv, was gerade für diese Untersuchungen sehr wichtig ist – einen vorwiegend persönlichen Charakter haben. Daß besonders im Alltag der kapitalistischen Gesellschaft, wo die Bewegungsmotive auf der individuellen Oberfläche vorherrschen, objektiv-statistisch sich eine große Gleichförmigkeit zeigt, bestätigt nur diese Feststellung. In traditionsgebundeneren vorkapitalistischen Gesellschaften erscheint diese Polarisierung qualitativ anders, ohne jedoch diese wesentliche Strukturähnlichkeit aufzuheben.

¹ Engels: Feuerbach, Wien-Berlin 1927, S. 57.

Hinter allem bisher Aufgeführten steckt ein zweites Wesenszeichen des alltäglichen Seins und Denkens: der unmittelbare Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis. Diese Feststellung bedarf, um richtig verstanden zu werden, einer gewissen Erläuterung. Es wäre nämlich total falsch anzunehmen, die Gegenstände der Alltagstätigkeit wären objektiv, an sich, unmittelbaren Charakters. Im Gegenteil. Sie existieren nur infolge eines sehr weitverzweigten, vielfältigen, komplizierten Vermittlungssystems, das im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung immer komplizierter und weiterverzweigt wird. Insofern es sich jedoch um Gegenstände des Alltagslebens handelt, stehen diese fertig da, und das sie hervorbringende Vermittlungssystem erscheint in ihrem unmittelbaren, nackten Dasein und Sosein als restlos ausgelöscht. Man denke dabei nicht nur an technisch-wissenschaftliche, sondern auch an ökonomisch sehr komplizierte Phänomene, wie Taxi, Autobus, Straßenbahn etc., an ihren Gebrauch im Alltagsleben, an die Art, wie sie im Alltagsleben figurieren, um diese Unmittelbarkeit klar vor sich zu sehen. Es gehört zur notwendigen Lebensökonomie des Alltags, daß man im Durchschnitt seine ganze Umgebung – solange sie funktioniert – nur auf Grund ihres praktischen Funktionierens (und nicht auf Grund ihres objektiven Wesens) aufnimmt und beurteilt. Und sogar in sehr vielen Fällen ruft ihr Nichtfunktionieren ebenfalls bloß ähnliche Reaktionen hervor. Das ist natürlich – in seiner Reinkultur – ein Produkt der kapitalistischen Arbeitsteilung. Auf primitiveren Entwicklungsstufen, wo die Mehrzahl der Geräte etc. des Alltagslebens von den Handelnden selbst hergestellt wurden, oder wo deren Produktionsweise allgemein bekannt war, war gerade diese Art der Unmittelbarkeit weit weniger entfaltet und auffällig. Erst eine hochentwickelte gesellschaftliche Arbeitsteilung, die aus jedem Produktionszweig und aus seinen Teilmomenten eine scharf umgrenzte Spezialität macht, zwingt den durchschnittlich Handelnden des Alltagslebens diese Unmittelbarkeit auf.

Die allgemeinere, freilich weitaus weniger entwickelte Struktur dieser Verhaltensweise geht bis in die Urzeit zurück. Denn die unmittelbare Verbindung von Theorie (d. h. Nachdenken, Widerspiegelungsart des Gegenstandes) und Praxis ist sicher ihre allerälteste Form: die Umstände zwingen die Menschen sehr oft, ja in der Mehrzahl der Fälle zu einem sofortigen Handeln. Freilich besteht die gesellschaftliche Rolle der Kultur (vor allem die der Wissenschaft) darin, daß sie zwischen einer voraussehbaren Situation und der bestmöglichen Form des Handelns Vermittlungen entdeckt und dann dazwischenschiebt. Jedoch wenn diese einmal vorhanden, in allgemeinen Gebrauch getreten sind, verlieren sie für den im Alltag handelnden Menschen

ihren Vermittlungscharakter, und die von uns geschilderte Unmittelbarkeit tritt wieder in Kraft. Hier kann man klar sehen – worüber wir später ausführlich sprechen werden – wie innig die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Alltagsleben ist: die zu lösenden Probleme der Wissenschaft entspringen unmittelbar oder vermittelt aus dem Alltagsleben und dieses bereichert sich ununterbrochen aus den in ihm verwerteten Resultaten und Methoden, die die Wissenschaft ausgearbeitet hat. Es reicht aber zum Verständnis dieses Zusammenhangs nicht aus, solche ununterbrochene Wechselwirkungen festzustellen. Wir müssen schon jetzt darauf hinweisen – und unsere Analyse des Alltagsdenkens geschieht gerade in dieser Absicht –, daß zwischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ihrer denkerischen Bearbeitung in der Wissenschaft und im Alltag auch qualitative Unterschiede bestehen. Diese statuieren jedoch nicht eine schroffe, unaufhebbare Dualität, wie die bürgerliche Erkenntnistheorie solche Fragen zu behandeln pflegt; die Differenzierung bis zum qualitativen Unterschied ist vielmehr das Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit. Die Differenzierung und mit ihr die – relative – Unabhängigkeit der wissenschaftlichen Methoden von den unmittelbaren Bedürfnissen des Alltags, ihr Bruch mit seinen Denkgewohnheiten entsteht gerade darum, um diese besser zu bedienen, als dies bei direkter Methodeneinheit möglich wäre. Der Unterschied von Kunst und Alltag, ihre der allgemeinsten Struktur nach ähnliche Wechselwirkung steht ebenfalls im Dienst solcher gesellschaftlichen Bedürfnisse. Diese konkret zu behandeln würde aber jetzt noch zu vieles voraussetzen, zu viel darstellerische Abschweifung erfordern. Daß diese Fragen erst später behandelt werden können, bedeutet aber nicht, daß sie historisch später auftauchen. Die Polarisierung des Alltagslebens, des Alltagsdenkens in die beiden stärker objektivierenden, objektiv weniger unmittelbaren Sphären von Kunst und Wissenschaft ist ebenso ein simultaner Prozeß, wie es die bisher geschilderten Wechselwirkungen sind.

Der spezifische Charakter der hier geschilderten Unmittelbarkeit des Alltagslebens und -denkens drückt sich prägnant in der Art des spontanen Materialismus dieser Sphäre aus. Jede einigermaßen unbefangene und gründliche Analyse muß zeigen, daß der Mensch des Alltagslebens auf die Gegenstände seiner Umwelt stets spontan materialistisch reagiert, einerlei wie diese Reaktionen vom Subjekt der Praxis nachträglich interpretiert werden. Dies folgt schon aus dem Wesen der Arbeit. Jede Arbeit setzt einen Komplex von Gegenständen, von Gesetzen, die sie in ihrer Art, in ihren notwendigen Bewegungen, Verrichtungen etc. bestimmen, voraus, und diese werden spontan

als unabhängig vom menschlichen Bewußtsein existierend und funktionierend behandelt. Das Wesen der Arbeit besteht gerade darin, dieses – an sich seiende – Sein und Werden zu beobachten, zu ergründen und auszunützen. Selbst auf der Stufe, wo der Urmensch noch keine Werkzeuge herstellt, sondern nur bestimmt geformte Steine aufgreift und diese nach Gebrauch wegwirft, muß er bereits bestimmte Beobachtungen darüber gemacht haben, welche Steine nach ihrer Härte, Form etc. für bestimmte Verrichtungen geeignet sind. Schon in der Tatsache, daß er unter vielen Steinen einen passend scheinenden auswählt, schon die Art der Auswahl zeigt, daß der Mensch mehr oder weniger dessen bewußt ist, daß er in einer von ihm unabhängig existierenden Außenwelt zu handeln gezwungen ist, daß er deshalb diese von ihm unabhängig existierende Umgebung möglichst zu ergründen, gedanklich durch Beobachtung zu bewältigen versuchen muß, um existieren zu können, um den ihn bedrohenden Gefahren zu entgehen. Auch die Gefahr als Kategorie des menschlichen Innenlebens zeigt, daß das Subjekt sich einer von seinem Bewußtsein unabhängigen Außenwelt gegenüberzustehen mehr oder weniger bewußt ist.

Dieser Materialismus hat aber einen rein spontanen, auf die unmittelbaren Objekte der Praxis gerichteten und darauf beschränkten Charakter. Darum hat sich der subjektive Idealismus in seiner imperialistischen Blüte hochmütig von ihm abgewandt und ihn philosophisch völlig ignoriert. So sagt Rickert, daß er gegen den »naiven« Realismus nichts einzuwenden habe: »Er kennt weder ein transzendentes Wirkliches, noch das erkenntnistheoretische Subjekt oder das überindividuelle Bewußtsein. Er ist überhaupt keine wissenschaftliche *Theorie*, die wissenschaftlich bekämpft zu werden braucht, sondern ein Komplex von undurchdachten und unbestimmten Meinungen, die zum Leben ausreichen, und die man denen, die nur leben wollen, ruhig lassen kann.«¹ In der Krisenzeit nach dem ersten Weltkrieg, als der subjektive Idealismus sich immer mehr gezwungen sieht, mit anthropologischen Argumenten seine Positionen zu stärken, gewinnen auch für ihn die Probleme des Alltagslebens, unter ihnen die des »naiven Realismus« (worunter die bürgerlichen Idealisten zumeist den spontanen Materialismus verstehen) eine immer größere Bedeutung. Rothacker führt schon aus: »Die ganze Welt aber, in der wir praktisch leben und wirken, einschließlich natürlich der politischen, wirtschaftlichen, religiösen, künstlerischen Lebensbetätigungen, bewegt sich in

¹ Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis, Tübingen 1928, S. 116.

»Lebenskategorien«, deren Inbegriff als »*vorwissenschaftliches Weltbild*« dringend expliziter Behandlung bedarf und eines der zahlreichen, kaum angeschnittenen Themen der »philosophischen Anthropologie« darstellt. Hic Rhodus, hic salta! Es kann nicht genug unterstrichen werden, daß diese Tatsache, daß alle unsere großen Lebensentscheidungen in einer »*naiv-realistischen Welt*« fallen, daß die *ganze Weltgeschichte* und damit auch das Thema aller historischen Wissenschaften und Philologien in dieser naiv-realistischen Welt sich abspielt, ein Argument von größtem Gewicht auch für die Behandlung erkenntnistheoretischer Fragen darstellt.«¹ Diese Anerkennung des Problems dient bei Rothacker freilich nur dazu, den subjektiven Idealismus noch konsequenter solipsistisch auszubauen, als dies früher geschah, indem seine subjektivistische Erkenntnistheorie in der Uexküllschen Theorie der Umwelt eine biologische Stütze zu finden meint. Der spontane Materialismus des Alltagslebens wird in diesem Zusammenhang zu einer – freilich komplizierten – Erscheinungsweise der von den Organen bestimmten Umwelt. Mit dieser Theorie werden wir uns bei der Behandlung des An-Sich-Problems eingehend auseinandersetzen.

Die Stärke und die Schwäche dieser Spontanität umschreiben von einem anderen Aspekt deutlich die Eigenart des Alltagsdenkens. Die Stärke äußert sich darin, daß keine noch so idealistische, ja solipsistische Weltanschauung ihr spontanes Funktionieren im Alltagsleben und -denken verhindern kann. Kein noch so fanatisch überzeugter Berkeleyaner hat die Empfindung, wenn er bei einer Straßenkreuzung einem Automobil ausweicht, oder dessen Vorüberfahren abwartet, es bloß mit seiner eigenen Vorstellung und nicht mit einer von seinem Bewußtsein unabhängiger Realität zu tun zu haben. Das *esse est percipi* verschwindet spurlos im Alltagsleben des unmittelbar handelnden Menschen. Die Schwäche dieses spontanen Materialismus äußert sich darin, daß er sehr geringe, ja man könnte sagen überhaupt keine weltanschauliche Konsequenzen hat. Er kann sogar bequem – ohne daß der Widerspruch subjektiv auch nur aufdämmern würde – im Bewußtsein des Menschen mit idealistischen, religiösen, abergläubischen etc. Vorstellungen koexistieren. Um Beispiele dafür anzuführen braucht man nicht in die Urzeit der Menschheitsentwicklung zurückzugreifen, in welcher die ersten Arbeitserfahrungen und die aus ihnen entstandenen großen Erfindungen untrennbar mit magischen Vorstellungen verknüpft waren. Auch ein heutiger Mensch wird häufig ganz

¹ Rothacker: Probleme der Kulturanthropologie, Bonn 1948, S. 166.

reale – und entsprechend spontan materialistisch erfaßte – Tatsachen des Lebens mit abergläubischen Vorstellungen zusammenkoppeln, oft ohne das Groteske dieser Verknüpfung auch nur im geringsten bewußt zu sein. Freilich darf hier neben der Ähnlichkeit auch die Verschiedenheit nicht übersehen werden. Der spontane Materialismus des primitiven Menschen erstreckt sich auch auf Phänomene, die ihrem Wesen nach bewußtseinsartiger Natur sind. Es genügt, wenn wir auf die Einschätzung der Träume hinweisen. Aber auch dort, wo zu der Beobachtung der materiellen Erscheinungen »geistige« Erklärungsgründe hinzutreten, werden diese auf primitiver Stufe ebenso spontan materialistisch erlebt, wie die objektive Wirklichkeit selbst. Cassirer weist mit Recht darauf hin, daß das primitive Denken keine Grenzscheide zwischen Wahrheit und Schein zieht, ebensowenig zwischen »dem bloß »vorgestellten« und der »wirklichen« Wahrnehmung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache«¹. (Die philosophische Reaktion unserer Tage will im primitiven Verhältnis von Bild und Sache ein Fundament für eine neue Art der Weltauffassung finden; so Klages.) Und ebenso wie wir früher, weist Cassirer auf das primitive Objektivnehmen der Träume hin. Wie tief eingewurzelt im Alltagsleben der Menschen diese – täuschende – Traum-»Objektivität« ist, kann daraus ersehen werden, daß diese Unterscheidung noch in den erkenntnistheoretischen Erwägungen von Descartes eine gewisse Rolle spielt². Diese Homogenität, diese falsche Vereinheitlichung nimmt allmählich in entwickelteren Stadien ab. Zum Aberglauben des modernen Menschen z. B., der subjektiv zuweilen tief eingewurzelt sein kann, gehört sehr oft ein intellektuelles schlechtes Gewissen, d. h. die Bewußtheit dessen, daß man es bloß mit einem Produkt des subjektiven Bewußtsein zu tun hat, nicht mit einer von diesen unabhängig existierenden objektiven Wirklichkeit, gemäß dem spontanen Materialismus des Alltags. Auf die vielen Übergänge können wir auch hier nicht eingehen. Diese Lage findet sich auch in der Wissenschaft selbst vor. Idealistische Erkenntnistheoretiker sprechen oft mit einem ironischen Bedauern vom »naiven Realismus« (d. h. Materialismus) hervorragender Naturforscher und auf der anderen Seite stellt Lenin³ wiederholt fest, daß auch solche Gelehrten, die in ihrer Erkenntnistheorie dem subjektiven Idealismus huldigen, in ihrer wissenschaftlichen Praxis spontane Materialisten sind.

¹ Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 1953, II S. 48.

² Descartes: Les principes de la philosophie, Bibliotheque de la Pleiade, S. 434.

³ Lenin: Empirokritizismus, Wien-Berlin 1927, Werke Bd. XIII, S. 280 ff.

Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens

Das theoretische Vernachlässigen dieses primären Faktors des Alltagslebens und des Alltagsdenkens führt dazu, daß wichtige Tatsachen des menschlichen Denkens unaufgeklärt bleiben. So haben verschiedene Forscher der Urzeit eine gewisse Affinität der urwüchsigen Magie mit dem eben geschilderten spontanen Materialismus festgestellt. Es ist allerdings ein qualitativer, historisch bedingter Unterschied, ob die idealistische (religiöse, magische, abergläubische) Ergänzung des spontanen Materialismus gewissermaßen nur am Rande des praktischen Weltbilds erscheint, oder ob sie die von diesem festgestellten Tatsachen gedanklich und gefühlsmäßig überwuchert. Der Weg vom letzteren Fall zum ersten ist die wesentliche, freilich oft zickzackartige Entwicklungslinie der Kultur. Diese Entwicklung wird aber erst dadurch möglich, daß das menschliche Denken die Unmittelbarkeit des Alltags im hier angegebenen Sinn überwindet, d. h. daß die unmittelbare Verbindung zwischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ihrer gedanklichen Auslegung und der Praxis überwunden wird, daß also zwischen dem erst dadurch zur eigentlichen Theorie gewordenen Denken und der Praxis bewußt eine immer größere Reihe von Vermittlungen eingeschaltet wird. Erst dadurch kann vom bloß spontanen Materialismus des Alltagslebens ein Weg zum philosophischen Materialismus eröffnet werden. Wie wir später sehen werden, kommt diese Entwicklung zum erstenmal in der griechischen Antike zum klaren Ausdruck. Der Beginn einer endgültigen Trennung von philosophischem Idealismus und Materialismus findet erst hier mit wirklicher Entschiedenheit statt. Cassirer¹ hat Recht, wenn er den Bruch mit dem »mythischen Denken« von Leukipp und Demokrit datiert. Wie schwer dieser Prozeß ist zeigt sich darin, daß die ersten Versuche über die Spontaneität des Alltagsdenkens hinauszugehen zumeist idealistische Wesenszüge tragen. Es ist interessant, daß Cassirer von der primitiven Identifikation von Bild und Sache ausgehend zu dem Schluß gelangt: »Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens bezeichnen, daß ihm die Kategorie des »Ideellen« fehlt«². Damit treten Wesensart und Grenzen des primitiven, spontanen Materialismus bereits klarer hervor: er ist in einer Periode wirksam, die das antinomische Gegenüberstehen von Idealismus und Materialismus noch nicht kennt. Dieser entwickelt sich im Kampf gegen den früher entstandenen philosophischen Idealismus. Der

¹ Cassirer: a. a. O. S. 62.
² Ebd. 51.

spontane Materialismus des Alltagslebens bewahrt zwar manche Überreste der primitiven Zustände, gelangt jedoch in einem Milieu zur Wirksamkeit, in welchem diese Differenzierung bereits stattgefunden hat. Den komplizierten Prozeß solcher Entwicklungen auch nur andeutend darzustellen, liegt völlig außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Es folgen nur einige Bemerkungen über die sozialen Ursachen dieses Entstehens des Idealismus. Er hat mannigfache Gründe. Erstens die Unkenntnis von Natur und Gesellschaft. Deshalb ist der primitive Mensch, sobald er über die unmittelbaren Beziehungen der ihm direkt gegebenen gegenständlichen Welt hinauszugehen trachtet, gezwungen, zu in den Tatsachen selbst gar nicht oder wenigstens nicht hinreichend fundierten Analogie zu greifen, wozu er naturgemäß spontan den Ausgangspunkt in der eigenen Subjektivität zu wählen pflegt. Zweitens schafft erst die beginnende gesellschaftliche Arbeitsteilung jene Schicht, die nun die notwendige Muße erhält, über derartige Probleme »professionell« nachzudenken. Damit ist, mit der Befreiung vom Zwang immer sofort auf die Außenwelt zu reagieren, zwar einerseits für diese Schicht die notwendige Distanz geschaffen, von welcher aus man anfangen kann, die spontane Unmittelbarkeit des Alltags, ihre mangelnde Verallgemeinerung zu überwinden, andererseits jedoch entfernt diese Arbeitsteilung die zum tieferen Nachdenken privilegierte Schicht immer mehr von der Arbeit selbst. Diese ist aber die wichtigste Basis für den spontanen Materialismus des Alltagslebens; allerdings zugleich auch die der entstehenden idealistischen Weltanschauungstendenzen. Man erinnere sich an die Ausführungen von Marx, daß das Resultat des Arbeitsprozesses ideell bereits früher vorhanden war. Es ist verständlich, daß bei der Vorherrschaft der Analogie vor der Kausalität und Gesetzmäßigkeit im primitiven Denken die analogisierende Verallgemeinerung von hier ihren Ausgangspunkt nimmt. Wenn bisher unmittelbar nicht erklärbare Gegenstands- und Bewegungskomplexe idealistisch, religiös etc. in einen »Schöpfer« projiziert werden, so handelt es sich zumeist um eine solche analogisierende Verallgemeinerung der subjektiven Seite des Arbeitsprozesses. (Man denke, um ein naheliegendes Beispiel anzuführen, an den Demiurgos-Handwerker der griechischen Gottesvorstellungen.) Erst auf höherer Stufe entsteht im Kampf gegen solche Konzeptionen der philosophische Materialismus: der Versuch alle Erscheinungen aus den Bewegungsgesetzen der vom Bewußtsein unabhängigen Wirklichkeit zu begreifen. Die Schilderung seines Kampfes mit den ~~idealistischen Weltanschauungen gehört natürlich nicht hierher.~~ Wir müssen dabei nur noch auf einen einzigen Gesichtspunkt hinweisen, nämlich auf den Zusammenhang der idealistischen (religiösen) Vorstellungen mit

der Denkungsart des Alltags. Jeder Schritt vorwärts, den der Materialismus als Weltanschauung macht, beinhaltet eine Entfernung von der Betrachtungsweise des unmittelbaren Alltags, eine beginnende wissenschaftliche Einsicht in die »nicht ostensiblen« Ursachen der Phänomene und ihrer Bewegung. An den Schranken dieser wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die, wie wir sehen werden, eine Entfernung von den, eine Erhebung über die Denkformen des Alltags bedeutet, entsteht notwendig eine Rückkehr zu diesem. Formell mag ein solches Denken sehr hochentwickelt sein, es mag alle Formen und Inhalte der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit benützen, ihre Grundstruktur wird doch stets der des Alltags sehr nahe stehen. Wenn zum Beispiel Engels die Geschichtsauffassung des mechanischen Materialismus kritisiert und in ihr einen Rückfall in den Idealismus feststellt, so bewegt sich seine Argumentation in der von uns beschriebenen Richtung. Er wirft diesem Materialismus vor, daß er in der Geschichte »die dort wirksamen ideellen Kräfte als letzte Ursachen hinnimmt, statt zu untersuchen, was denn hinter ihnen steht, was die Triebkräfte dieser Triebkräfte sind. Nicht darin liegt die Inkonsequenz, daß *ideelle* Triebkräfte anerkannt werden, sondern darin, daß von diesen nicht weiter zurückgegangen wird auf ihre bewegenden Ursachen.«¹ Es ist klar, daß selbst hier, wo es sich um eine auf anderen Gebieten hochentwickelte philosophische Richtung handelt, das Wesen des methodologischen Mangels darin besteht, daß der Standpunkt des unmittelbaren Alltagsdenkens nicht radikal genug verlassen, und die Umwandlung der ihr zugrunde liegenden Widerspiegelung in eine wissenschaftliche nicht hinreichend vollzogen wurde. Solche Beispiele zeigen auch die ununterbrochenen Wechselwirkungen beider Sphären, hier das Hineinspielen des Alltagsdenkens in das wissenschaftliche, während andere Fälle die umgekehrte Beeinflussung erweisen können. Die richtige Analyse solcher Beispiele würde aber auch zeigen, daß einerseits das reine Herausbilden der wissenschaftlichen Widerspiegelung für die höhere Entwicklung der Kultur des Alltagslebens unerlässlich ist, daß andererseits in der Praxis des Alltags die Ereignisse der Wissenschaft wieder ins Gefüge des Alltagsdenkens eingegliedert werden.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß eine der wichtigsten unter den originären und herrschenden Formen sowohl im anfänglichen wie im ursprünglich alltäglichen Denken, die überwiegende Art für die Verknüpfung und Transformation der unmittelbaren Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit

¹ Engels: Feuerbach, a. a. O. S. 57.

die Analogie ist. Wir haben es hier nicht mit dem logischen Problem von Analogie und Analogieschluß zu tun; nur um unser Problem besser zu erheilen, seien einige Bemerkungen Hegels angeführt. Hegel betrachtet zwar diese Frage nicht genetisch, immerhin gibt er einige Andeutungen, die zeigen, daß er in der Analogie und im Analogieschluß etwas mit den Anfängen des Denkens Verbundenes erblickt. So spricht er, die Darlegungen der »Phänomenologie« einarbeitend, hier von dem »Instinkt der Vernunft« (also nicht von der entfalteten Vernunft in ihrer reinen Gestalt), »welcher ahnen läßt, daß diese oder jene empirisch aufgefundene Bestimmung in der inneren Natur unter der Gattung eines Gegenstandes gegründet sei, und welcher darauf weiter fußt«¹. Auch der Ausdruck »ahnen« unterstreicht diesen anfänglichen Charakter der Analogie. Freilich bemerkt Hegel an der gleichen Stelle, daß einerseits die Anwendung des Analogieverfahrens in den empirischen Wissenschaften wichtige Resultate gezeitigt hat, andererseits weist er deutlich, vom Standpunkt der entwickelten Wissenschaft darauf hin, daß die Analogie aus dem Mangel der Induktion, aus der Unmöglichkeit, alle Einzelheiten zu erschöpfen entstanden und zur Anwendung gelangt sei. Um die Wissenschaftlichkeit vor diesen Gefahren zu schützen, weist Hegel auf die Notwendigkeit hin, zwischen »oberflächlicher und gründlicher« Analogie genau zu unterscheiden. Erst wenn die Wissenschaft die in Analogie gebrachten Bestimmungen sehr genau umreißt und aussondert, kann die Analogie für die Praxis fruchtbar werden; die Naturphilosophie der Schelling-Schule ist in Hegels Augen das Schulbeispiel für ein »nichtiges Spiel mit leeren, äußerlichen Analogien«. Aus alledem ist die urwüchsige Eigenart der Analogie, ihre schwer zerreißbare Verknüpftheit mit dem Alltagsdenken klar ersichtlich. Die Andeutungen Hegels über ihren oberflächlichen Gebrauch deuten nicht nur Allgemeines an – denn jede Schlußform kann oberflächlich oder gründlich, formell-sophistisch, oder sachlich behandelt werden –, sondern eine tief eingewurzelte spontane Möglichkeit zu einem Gebrauch in dieser Richtung. Ohne auf die geschichtlichen Probleme des analogischen Denkens näher eingehen zu können, darf doch festgestellt werden, daß gerade hier die bloß verbale Anwendung der Begriffe sehr nahe liegt. Prantl weist, sich auf Schilderungen in Platons »Euthydemos« berufend, auf den sophistischen »Grundsatz« hin, »daß der sprachliche Ausdruck überall auf alle Verhältnisse gleichmäßig angewendet werden müsse«, worin er mit Recht »das Motiv aller bloß auf den Sprachausdruck gegrün-

¹ Hegel: Enzyklopädie, § 190. Zusatz.

deten Analogieschlüsse« findet¹. Was aber hier in rhetorischer oder sophistischer Entartung erscheint, spielt sicherlich – sehr oft ohne eine Spur von derartigen Tendenzen – im Alltagsdenken eine große Rolle und zwar je weniger die Wissenschaft und mit ihr die kritische Behandlung von Wortbedeutungen entwickelt ist, eine desto größere. Die Analogie ist naturgemäß ganz ausschlaggebend in primitiven Zeiten, in denen sie, vor allem in der magischen Periode, eine schlechthin dominierende Bedeutung in allen Lebensäußerungen, Mitteilungsformen, etc. erlangt. Es ist klar, daß das mystifizierte Gewicht z. B. der Namen im primitiven Denken diesen Tendenzen starken Vorschub leisten muß. All dies wirkt sich jedoch, wenn auch in vermindertem Ausmaße, selbst im Alltagsdenken entwickelterer Kulturen aus; auch in diesen bleibt das Analogisieren ein lebendiger Faktor im Alltagsleben der Menschen. Je stärker sich die von uns hervorgehobene unmittelbare Verbindung von Theorie und Praxis auswirkt, je näher diese im Bewußtsein der Menschen aneinander gerückt sind, desto mehr. Denn in solchen Fällen liefert die unmittelbare Widerspiegelung der Wirklichkeit eine Reihe von Zügen, Merkmalen etc. in den Gegenständen, die, mangels einer genauen Ergründung, gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Was liegt näher, als diese auch gedanklich näher – und Kraft der verbalen Verallgemeinerung noch dichter – miteinander zu verknüpfen und aus ihnen dann unmittelbare Folgerungen zu ziehen. Goethe, der, wie wir sehen werden, das analogisierende Denken sehr kritisch betrachtet, jedoch seine Unvermeidbarkeit für die Praxis des Alltags ebenfalls wiederholt hervorhebt, bemerkt die eben bezeichnete Gefahr der »Nähe« in der Praxis des Alltags auch dort, wo die Menschen über das bloße Analogisieren hinausgehen und kausal zu denken beginnen: »Ein großer Fehler, den wir begehen, ist, die Ursache der Wirkung immer nahe zu denken, wie die Sehne dem Pfeil, den sie fortschnellt; und doch können wir ihn nicht vermeiden, weil Ursache und Wirkung immer zusammengedacht und also im Geiste angenähert werden.«²

Das ist gerade das typische Verhalten des Alltagsmenschen. Daß das Eindringen der Wissenschaft ins Alltagsleben konkret eine große, immer größer werdende Reihe solcher »Kurzschlüsse« aus der Praxis entfernt, daß eine immer größere Anzahl von wissenschaftlich richtigen Sätzen die Praxis des Alltags fundamentierte, in ihr zur Gewohnheit wird, ändert nicht seine von

¹ Prantl: *Geschichte der Logik im Abendlande*, Berlin 1955, I S. 23.

² Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Jubiläums-Ausgabe, XXXIX S. 86.

uns hervorgehobene Grundstruktur. Am Rande solcher aus der Wissenschaft entnommenen Gewöhnungen gedeihen für subjektiv unerledigte Phänomene Analogie und Analogieschluß weiter und bestimmen das Verhalten und Denken des Alltags. Ist dies für die alltägliche gedankliche und praktische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit richtig, so umso mehr für den Verkehr der Menschen untereinander. Das, was wir im praktischen Leben Menschenkenntnis nennen, ein unentbehrliches Moment eines jeden Zusammenwirkens, beruht – insbesondere soweit es bewußt gemacht wird – in der Mehrzahl der Fälle auf einer spontanen Anwendung von Analogien. ~~(Mit der Psychologie der Menschenkenntnis werden wir uns in einem späteren Kapitel ausführlich beschäftigen.)~~ Goethe, der zu den wenigen Denkern gehört, der auch solche Lebensäußerungen in bezug auf ihre Kategorien untersucht hat, sagt unter anderem über diese Rolle die Analogie: »Mitteilung durch Analogien halt' ich für so nützlich als angenehm: der analoge Fall will sich nicht aufdringen, nichts beweisen; er stellt sich einem anderen entgegen, ohne sich mit ihm zu verbinden. Mehrere analoge Fälle vereinigen sich nicht zu geschlossenen Reihen, sie sind wie gute Gesellschaft, die immer mehr anregt als gibt.«¹ Oder an anderer Stelle: »Nach Analogien denken ist nicht zu schelten: die Analogie hat den Vorteil, daß sie nicht abschließt und eigentlich nichts Letztes will; ...«²

Mit alledem sind natürlich nur die extremen Pole der Wirksamkeit der Analogie im Denken des Alltagslebens bestimmt. Die Ausfüllung des breiten und abwechslungsreichen Zwischenraums betrachten wir hier nicht als unsere Aufgabe. Soviel ist jedoch auch aus diesen Andeutungen ersichtlich: die Analogie und der aus ihr entstehende Analogieschluß gehören zu jenen Kategorien, die im Alltagsleben entstehen, in ihm tief verwurzelt sind, seine Beziehung zur Wirklichkeit, die Art ihrer Widerspiegelung, deren unmittelbare Umsetzung in Praxis spontan und oft über diese Bedürfnisse hinausreichend adäquat ausdrücken. Sie besitzen deshalb – so wie sie an sich sind, so wie sie aus diesem Boden herausgewachsen – notwendig einen schillernden, zweideutigen Charakter: eine gewisse Elastizität, ein Fehlen von Apodiktik, worin schon Goethe ihre positive Bedeutung im Alltagsleben sieht, zugleich andererseits eine Verschwommenheit, die sich sowohl begrifflich, experimentell, usw. klären läßt, und dann in die Richtung des wissenschaftlichen

¹ Ebd. 87.

² Goethe: a. a. O. IV S. 231.

Denkens führt, die aber bei einem Stehenbleiben, ja bei einem willkürlichen Fixieren in Sophismus oder leere Phantastik zu münden pflegt.

Auf eine neue Seite der Stellung der Analogie in der Widerspiegelung der Wirklichkeit macht Goethe aufmerksam, wenn er sagt: »Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit gesondert und verknüpft. Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen; meidet man sie, so zerstreut sich alles ins Unendliche. In beiden Fällen stagniert die Betrachtung, einmal als überlebendig, das anderemal als getötet.«¹ Der Hauptweg zu Irrtümern liegt unmittelbar in der leichtfertigen Überspannung; wir sehen aber hier, daß der Gegensatz, ein pedantisches Ablehnen aller nicht bereits fundierten Ähnlichkeiten, ebenfalls zu Verzerrungen führen kann. Das ist sowohl für die günstige Wirksamkeit der Analogien im Alltagsleben, wie für die Ausbildung des wissenschaftlichen Denkens bedeutsam. Diese und auch die früheren Ausführungen Goethes weisen aber auch darauf hin, wie das Erfassen der Welt in der Form von Analogien in die Richtung der ästhetischen Widerspiegelung führen kann. Über das eigentliche Problem ist es bei dem gegenwärtigen Stand unserer Einsichten noch verfrüht zu sprechen. Es kann jetzt nur darauf hingewiesen werden, daß die von Goethe hervorgehobene Lässigkeit und Elastizität der Analogie einen günstigen Boden für den künstlerischen Vergleich bildet. Denn da hier die Ähnlichkeit nie ihre Bezogenheit auf das Subjekt verliert, da die Analogie gar nicht mit dem Anspruch auftritt, zwei Gegenstände oder Gegenstandsgruppen mit ihrer Hilfe auch nur annähernd vollständig zu bestimmen, kann manches, was wissenschaftlich verwerflich wäre, hier zur Tugend werden, obwohl natürlich auch hier eine richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit die Voraussetzung bildet, nur eine qualitativ andersgeartete. Auf die ganze Frage kommen wir später zu sprechen.

~~Die Wichtigkeit des auf Analogieverfahren basierten Denkens für den Alltag hat uns dazu gezwungen, schon jetzt ein Problem zu streifen, das in unseren späteren Ausführungen eine große Rolle zu spielen berufen ist, dessen genaue Bestimmungen jedoch auf dieser Stufe noch nicht dargelegt werden können.~~ Wir haben bereits allgemein darüber gesprochen, daß Alltagsdenken, Wissenschaft und Kunst einerseits dieselbe objektive Wirklichkeit widerspiegeln, andererseits daß – je nach der aus dem gesellschaftlichen Leben der Menschen entstehenden konkreten Typen von Zielsetzungen – Inhalt und Form der

¹ Goethe: a. a. O. XXXIX S. 68.

Abbildung verschieden ausfallen können und müssen. Diese Feststellung soll jetzt etwas weiter dahin konkretisiert werden, daß die Widerspiegelung derselben Wirklichkeit die Notwendigkeit mit sich führt, überall mit denselben Kategorien zu arbeiten. Denn im Gegensatz zum subjektiven Idealismus betrachtet der dialektische Materialismus die Kategorien nicht als Ergebnisse irgendeiner rätselhaften Produktivität des Subjekts, sondern als ständige, allgemeine Formen der objektiven Wirklichkeit selbst. Ihre Widerspiegelung kann also nur dann angemessen sein, wenn das Abbild im Bewußtsein auch diese Formen als formende Prinzipien des reflektierten Inhalts mitenthält. Die Objektivität dieser kategorialen Formen zeigt sich auch darin, daß sie in der Widerspiegelung der Wirklichkeit unendlich lange Zeit gebraucht werden können, ohne daß die geringste Bewußtheit über ihren Charakter als Kategorien eintritt. Diese Lage hat zur Folge, daß – allgemein – Alltagsdenken, Wissenschaft und Kunst notwendigerweise nicht nur dieselben Inhalte widerspiegeln, sondern diese auch als von denselben Kategorien geformt erfassen.

Jedoch bereits unsere Behandlung der Analogiefrage zeigt, worauf wir von Anfang an hingewiesen haben, daß je nach der Art der gesellschaftlichen Praxis, je nach ihren Zielsetzungen und den von diesen bedingten Methoden der Gebrauch der Kategorien verschiedene, ja oft entgegengesetzte Aspekte aufweisen kann. Das, was im analogisierenden Verfahren für die Poesie bedeutende Resultate zu zeitigen vermag, kann ungünstig für die Entwicklung der Wissenschaft werden etc. Mit diesem Problem werden wir bei der Konkretisierung des ästhetischen Abbildens der Wirklichkeit viel zu tun haben und wir werden überall wo es auftaucht sowohl die Gemeinsamkeit wie die Verschiedenheit der einzelnen Kategorien – vor allem in Wissenschaft und Kunst – ausführlich behandeln. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß die Kategorien nicht nur eine objektive Bedeutung haben, sondern auch eine objektive wie subjektive Geschichte. Eine objektive, indem bestimmte Kategorien eine bestimmte Entwicklungsstufe der Bewegung der Materie voraussetzen. So entstehen jene spezifischen Kategorien, die die biologische Wissenschaft gebraucht, auch objektiv erst mit dem Entstehen des Lebens; so die spezifischen Kategorien des Kapitalismus erst in der Genesis dieser Formation, wobei, wie Marx gezeigt hat, ihre Funktionen im Entstehungsprozeß nicht vollkommen identisch sind mit denen der reifen Entfaltung. (Bestimmte Kategorien, wie Durchschnittsprofitrate, setzen sogar einen relativ hochentwickelten Kapitalismus voraus.) Die subjektive Geschichte der Kategorien ist die ihrer Entdeckung durch das menschliche Bewußtsein. Statistische Gesetzmäßigkeiten z. B. waren in Natur und Gesellschaft immer und überall wirksam, wo

und wann eine genügende Anzahl von Phänomenen vorhanden war, damit sie zur Geltung gelangen können. Es war jedoch eine jahrtausendlange Entwicklung der menschlichen Erfahrungen und ihrer gedanklichen Bearbeitung nötig, um sie zu erkennen und bewußt anzuwenden. Objektiv optisch (und darum auch objektiv sinnesphysiologisch) hat es – wenigstens in unserer Erdatmosphäre – immer Valeurdifferenzen gegeben. Es war jedoch auch hier eine lange künstlerische Entwicklung vonnöten, um in ihnen wichtige Formen der visuell erscheinenden objektiven Wirklichkeit und der Beziehungen des Menschengeschlechts zu ihnen wahrzunehmen und ästhetisch zu bewerten. Daß solche Errungenschaften der wissenschaftlichen und künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zuerst als wenig bewußte Fragen, Bedürfnisse etc. im Alltagsleben auftauchen, und nach ihrer angemessenen Beantwortung durch Kunst und Wissenschaft in dieses zurückströmen, ist ein Prozeß, auf den wir bereits hingewiesen haben und im folgenden noch vielfach hinweisen werden.

Vielleicht am plastischsten käme die Eigenart des Alltagsdenkens zum Ausdruck, wenn man die Sprache von diesem besonderen Standpunkt einer eingehenden Analyse unterwerfen würde. Die Sprache des Alltags zeigt vor allem die von uns bereits hervorgehobene Eigentümlichkeit, ein an sich kompliziertes Vermittlungssystem zu sein, zu welchem sich jedes Subjekt, das es gebraucht, unmittelbar verhält. ~~Diese Unmittelbarkeit erhielt ihre physiologische Erklärung in unseren Tagen, als Pawlow in der Sprache das den Menschen von den Tieren unterscheidende zweite Signalsystem entdeckte.~~ Daß jedes Wort und erst recht jeder Satz über die Unmittelbarkeit hinausgeht, ist ohne weitere Erörterungen einleuchtend; ist doch das gewöhnlichste Wort, wie Beil, Stein, gehen, etc. bereits eine komplizierte Synthese von unmittelbar untereinander verschiedenen Phänomenen, ihre abstrahierende Zusammenfassung. Wie sehr es sich hier um einen langwierigen Prozeß der Vermittlung und Verallgemeinerung, d. h. der Entfernung von der Unmittelbarkeit, der sinnlichen Wahrnehmung handelt, zeigt die Sprachgeschichte. Betrachtet man die Sprache eines beliebigen primitiven Volks, so sieht man, daß ihre Wortbildung unvergleichlich wahrnehmungsnäher, begriffsferner ist, als die unsere. Schon Herder hat gesehen, daß im Wort bestimmte Merkmale der Gegenstände fixiert werden, damit »dies der Gegenstand und kein anderer sei«¹. Es ist aber ein langwieriger historischer Weg von vielen tausenden

¹ Herder: Preisschrift über den Ursprung der Sprache, Werke, Stuttgart und Tübingen 1827, II S. 40.

Jahren nötig, um die konkret sinnlichen, unmittelbar gegebenen Kennzeichen abzustreifen und den – oft weit vermittelten – Begriff eines Gegenstandes, eines Komplexes, einer Aktion etc. in einem Wort festzuhalten. So kennen die Einwohner des Bismarck-Archipel (Gasellen-Halbinsel) nicht das Wort, den Begriff von schwarz. »Das Schwarze wird nach den verschiedenen Gegenständen genannt, von denen man diese Farbe gewinnt, oder man nennt einen Gegenstand schwarz, indem man ihn mit einem anderen vergleicht.«¹ Solche Vergleiche bieten die Krähe, die verkohlte Aleuriten-Nuß, der schwarze Kot in den Sümpfen, die Farbe des verbrannten Harzes, der verkohlten Blätter, der Betelnüsse etc. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß solche Ausdrücke viel näher zur unmittelbaren Wahrnehmung stehen, als unser einfaches Wort schwarz, daß aber auch diese bereits über die Verschiedenheiten der einzelnen Wahrnehmungen abstraktiv hinausgehend und analogisierend sich in eine Richtung auf entferntere Synthesen bewegen.

Wie immer aber auch die Sprache sich entwickelt haben mag, sicher ist, daß auf jeder beliebigen Stufe die damals vorhandene Sprache (Wort, Satz, Syntax etc.) von den Menschen unmittelbar genommen wurde. Ist doch die Entstehung der Sprache aus den Bedürfnissen der Arbeit gerade darum so epochemachend, weil durch das Benennen von Gegenständen und Vorgängen an sich komplizierte Lagen oder Prozesse zusammengefaßt, ihre einmaligen Differenzen eliminiert, das Gemeinsame und Wesentliche an ihnen hervorgehoben und fixiert werden; damit wird das praktische Kontinuieren einer Errungenschaft, die Gewöhnung an sie, ihr Traditionwerden außerordentlich gefördert. Andererseits unterscheidet sich dieses Fixieren von dem der Tiere (ausschließlich mittels der unbedingten und bedingten Reflexe) dadurch, daß es nicht zu einer unveränderlichen oder wenigstens schwer veränderlichen physiologischen Eigenschaft erstarrt, sondern immer seinen prinzipiell bewegenden und bewegten gesellschaftlichen Charakter bewahrt. Das beruht darauf, daß die primitivste Fixierung der Gegenstände und Zusammenhänge durch das Wort auch die Anschauungen und Vorstellungen auf ein begriffliches Niveau erhebt. Dadurch entsteht allmählich ein In-Bewußtsein-Treten der Dialektik von Erscheinung und Wesen; natürlich vorerst und lange Zeit unbewußt, aber die niemals völlig starre Wortbedeutung, der Sinneswandel der Wörter im Gebrauch, weist deutlich darauf hin, daß die gedankliche Synthese und Verallgemeinerung sinnlicher Eigenschaften im Wort notwendig

¹ Lévy-Bruhl: Das Denken der Naturvölker, Wien und Leipzig 1921, S. 145.

einen – durch die gesellschaftliche Entwicklung bestimmten – fließenden Charakter haben muß. Daß die Menschen sich unter neuen Bedingungen viel rascher orientieren und umstellen können als selbst die höchstentwickelten Tiere, beruht weitgehend auf einer derartigen praktisch durchgeführten wenn auch oft unbewußten Handhabung der Dialektik von Erscheinung und Wesen durch das Medium der festen, aber sich doch wandelnden Wortbedeutung. Wir wissen zwar, wie zäh die Menschen oft an das Gewohnte, an das Traditionelle gebunden sind; da aber diese Tendenzen zur Remanenz gesellschaftlichen und nicht physiologischen Charakters sind, können und werden sie auch gesellschaftlich überwunden werden. Wo solche Tendenzen außerordentlich stark sind, zeigt sich immer, daß bestimmte ökonomisch-soziale Überreste einer in der Hauptlinie überholten Formation sich – freilich mit mannigfachen Veränderungen – in der neuen doch erhalten haben. So z. B. bestimmte Elemente der feudalen Landwirtschaft in allen Ländern, die in der Kapitalisierung den »preußischen« und nicht den »amerikanischen« Weg eingeschlagen haben (Lenin).

~~Das ist natürlich bloß der allgemeine gesellschaftliche Untergrund für die konservativen, traditionsbewahrend wirkenden Kräfte in der Sprache. Sie haben eine so starke Wirkung auf die Menschen, weil sie sich zur Sprache – obwohl diese ihrem Wesen nach ein System von immer komplizierteren Vermittlungen ist – notwendig unmittelbar verhalten. Die unerhörte Vereinfachung, die die Sprache in den Beziehungen der Menschen zur Welt und zu einander hervorbringt, ihre vorwärtstreibende, kulturfördernde Funktion ist mit diesem unmittelbaren Verhalten der einzelnen Subjekte zu ihr aufs engste verbunden. Pawlow hat diese Lage mit allen in ihr vorhandenen Gefahren in den von uns angeführten Betrachtungen scharfsinnig ausgesprochen. Damit erhält eine uralte Erfahrung ihre wissenschaftliche Formulierung. Schon der Mephistopheles Goethes sagt in der Schülerszene:~~

Im ganzen – haltet euch an Worte!
Dann geht ihr durch die sichere Pforte
Zum Tempel der Gewißheit ein.
... Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben.

Witzig-ironisch stellt diesen Tatbestand der französische Dramatiker François de Curel fest. In einem seiner Stücke beklagt sich eine Dame, daß ihr Mann

sie nicht verstehe, daß sie deshalb mit einem Psychologen angebandelt habe. Ihre Freundin, der sie dies gesteht, sagt: »Er wird deinen Leiden einen griechischen Namen geben.«

Die Sprache im Alltagsleben zeigt also den dialektischen Widerspruch: sie schließt den Menschen eine unvergleichlich größere und reichere Außen- und Innenwelt auf, als dies ohne sie auch nur vorstellbar wäre, d. h. sie macht die eigentliche menschliche Um- und Innenwelt zugänglich; zugleich jedoch macht sie ihnen oft die unbefangene Rezeption der Innen- und Außenwelt unmöglich oder erschwert sie wenigstens. Diese Dialektik kompliziert sich noch dadurch, daß es sich um eine Gleichzeitigkeit der eben geschilderten Erstarrung mit einer Unbestimmtheit und Verworrenheit in der Sprache handelt. Die wissenschaftliche Terminologie geht in erster Linie darauf aus, letztere Tendenz zu überwinden. Es wäre aber einseitig und falsch, nicht zu sehen, daß in ihr auch stets Bestrebungen obwalten, über die Schranke der Spracherstarrung hinauszukommen. Freilich zeigt die Geschichte der Wissenschaft, wie stark auch in ihr die Kräfte zur Remanenz sein können. Dies hängt in erster Reihe mit der Entwicklung der Produktivkräfte und in ihrer Folge mit der wissenschaftlichen Erforschbarkeit der objektiven Wirklichkeit zusammen. Die dadurch entstehenden Grenzen des Wissens können oft zu jahrhundertelangen Erstarrungen der wissenschaftlichen Begriffsbildung und darum auch der wissenschaftlichen Sprache führen. Man denke etwa an das lange Zeit fetischartig erstarrte Axiom vom »horror vacui« der Natur. Solche Schranken können aber auch durch die gesellschaftliche Struktur »künstlich« fixiert werden (Herrschaft von Priesterkasten im Orient).

In alledem zeigt sich wieder die Wechselbeziehung zwischen Alltag und Wissenschaft. Nur diesmal nicht von der positiven Seite, der fruchtbringenden Differenzierung der wissenschaftlichen Einstellung, Sprache etc. für die Gesamtentwicklung der Menschheit, des ebenfalls den Fortschritt fördernden Einwirkens der wissenschaftlichen Methoden und Ergebnisse auf Denken und Praxis des Alltags; sondern auch negativ kann die doppelte Schranke des Alltagsdenkens, polare Reproduktion von Verschwommenheit und Erstarrung in die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit und ihren sprachlichen Ausdruck eindringen. Da die wissenschaftliche Betätigung auch im Leben des bewußtesten und zielstrebigsten Gelehrten in seinen eigenen Alltag eingebettet bleibt, da auch für ihn durch dessen Vermittlung die Grundkräfte seiner sozialen Formation auf ihn einwirken, sind solche Einschläge des Alltagsdenkens und seines Ausdrucks in die Sprache der Wissenschaft vollauf verständlich. Und obwohl wir uns hier noch nicht mit der

Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung und ihren Ausdrucksformen beschäftigen können, darf doch schon jetzt die Bemerkung gemacht werden, daß die dichterische Sprache – in ihrer eigenen Weise, radikal anders als die wissenschaftliche – ebenfalls die Tendenz hat, die beiden Pole des Alltagslebens: Verschwommenheit und Erstarrung, zu überwinden. Diese Doppelt-heit der Überwindungstendenzen muß sowohl für Wissenschaft wie für Dichtung unterstrichen werden; denn die Trennung der »Vermögen« in der bürgerlichen Ideologie und Ästhetik kann hier sehr leicht zu einer falschen »Arbeitsteilung« führen, wenn der Wissenschaft nur die Exaktheit, der Dichtung bloß das Aufheben der Erstarrung zugeschrieben wird. In Wirklichkeit kann Wissenschaft die Verschwommenheit des Alltagsdenkens und seiner Sprache nicht überwinden, ohne die Erstarrung durch Appell an die Realität aufzulösen; und ebensowenig vermag die Dichtung erfolgreich das starr Fixierte der Sprache fließend zu machen, wenn sie nicht deren konturlose Unklarheiten – wieder durch Zurückgehen auf das Wirkliche – exakt und eindeutig (in dichterischem Sinne) zu Formen unternimmt.

Bei alledem ist nicht nur der Bruch mit den Kantischen »Seelenvermögen« und ihrer genauen »Arbeitsteilung« wichtig, sondern zugleich das Zurückgreifen auf die Wirklichkeit selbst. Pawlows von uns zitierte Bemerkung weist ja gerade auf diese Lockerung der Beziehung zur Wirklichkeit als oft auftretendes und sich unvermeidlich immer wieder reproduzierendes Phänomen des Alltagslebens hin. Ohne eine Unmasse von Gewohnungen, Traditionen, Konventionen etc. könnte sich dieses Leben nicht glatt abwickeln, könnte sein Denken nicht so prompt, wie oft unbedingt nötig, auf die Außenwelt reagieren. Das positive, lebenserhaltende Element darf also in beiden extremen – letzten Endes die Wirklichkeitsbeziehung hemmenden – Tendenzen nicht übersehen werden. Zuletzt sind jedoch – und dies gehört zur wesentlichen Dialektik des Alltagslebens und seines Denkens – Kritik und Korrektur durch Wissenschaft und Kunst, die aus diesem Leben und Denken herauswachsen und in Wechselwirkung damit stehen, für einen wesentlichen Fortschritt unerlässlich, wenn sie auch nie zur endgültigen Liquidierung von Erstarrung und Verfließen führen können.

In dieser dynamischen Struktur der Sprache des Alltags drückt sich jene allgemeine Wesensart der gesellschaftlichen Entwicklung, der menschlichen Praxis aus, auf welche wir in unserem Motto zu diesem Band anspielten. Indem die Menschen allgemein im Alltagsleben und vor allem auf seinen primitiven Stufen auf unmittelbare Lagen mit unmittelbaren Zielsetzungen

reagierend handeln, bringen sie eine materiell-geistige Instrumentierung hervor, die in sich mehr enthält, als die Menschen unmittelbar und bewußt in sie hineingelegt haben, die deshalb von ihren unmittelbaren Aktionen so bewegt wird, daß das in ihr bloß implizite vorhandene allmählich explicit wird, und die Handlungen über das direkt Beabsichtigte hinausführt. Das stammt aus der Wechselbeziehung von objektiver und subjektiver Dialektik. Die objektive Dialektik, deren Widerspiegelung die subjektive ist, muß deshalb immer reicher und umfassender sein als diese. Ihre eigenen, subjektiv noch nicht erfaßten Momente werden sehr oft in einer höherführenden, über die unmittelbaren subjektiven Zielsetzungen hinausweisenden Art wirksam; freilich oft in einer krisenhaften Form. Damit ist allerdings die Beziehung zwischen objektiver Dialektik und ihrer subjektiven Widerspiegelung noch lange nicht umschrieben. Die objektive Wirklichkeit erhielte einen mystischen Charakter, wenn ihre Wirkung stets und bloß auf die fortschrittfördernden Momente gerichtet wäre. Die oben geschilderten negativen Tendenzen sind ebenfalls mit dieser Wechselbeziehung von objektiver und subjektiver Dialektik verknüpft. Die unmittelbare Verbindung der Praxis in der Wirklichkeit mit dem im Augenblick des Handelns vorhandenen Widerspiegelungsbild der objektiven Wirklichkeit muß oft in der von uns geschilderten Weise hemmend wirken. Die innere Logik dieser Sachlage bewirkt, daß – in der Trendlinie ganzer Epochen – die Erkenntnis fördernden Tendenzen ein Übergewicht erhalten; wo dies nicht geschieht, ist die betreffende Formation zum Niedergang oder Untergang verurteilt.

Leibniz hat die aus dieser Wechselwirkung entstehenden Folgeerscheinungen für das menschliche Denken klarer als andere erfaßt. Hinter seiner Konzeption der »verworrenen Vorstellungen« steckt unter anderem auch das von uns hervorgehobene Problem der unbewußt selbstgeschaffenen reicheren Instrumentierung der menschlichen Betätigungsformen. In einer Polemik gegen Bayle arbeitet er sowohl die Relativität, das Ineinanderübergehen der distinkten und verworrenen Gedanken, wie den wichtigen – mit der Lehre von den »Seelenvermögen« brechenden – Gesichtspunkt heraus, daß beide ein Produkt des ganzen Menschen sind. (Daß Leibniz hier die »Arbeitsteilung« von Körper und Seele verwirft, ändert nichts an der Bedeutung seiner Ausführung, im Gegenteil.) Leibniz sagt: »Das Bedenken stammt vielleicht daher, daß man geglaubt hat, die verworrenen Gedanken wären *toto genere* von den distinkten verschieden, wohingegen sie nur wegen ihrer Vielfältigkeit in geringerem Grade unterschieden und entwickelt sind. Man hat daher gewisse Bewegungen, die man mit Recht als unwillkürliche bezeichnete, so ausschließ-

Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens

lich auf den Körper bezogen, daß man glaubte, es gäbe in der Seele nichts, das ihnen entspräche: und umgekehrt hat man wieder angenommen, daß gewisse abstrakte Gedanken auf keine Weise im Körper sich widerspiegeln. Es sind jedoch beide Annahmen irrtümlich, wie es meist bei dieser Art Unterscheidungen der Fall zu sein pflegt, weil man hierbei nur auf das Augenfällige geachtet hat. Auch die abstraktesten Gedanken bedürfen irgendeiner sinnlichen Anschauung, und wenn man erwägt, was eigentlich die verworrenen Gedanken sind – die stets auch unsere distinktesten begleiten, wie z. B. die Empfindungen der Farben, Gerüche, Geschmäcke, Wärme, Kälte usw. – so erkennt man, daß sie stets ein Unendliches einschließen und nicht nur die Vorgänge in unserem Körper, sondern durch seine Vermittlung auch alle sonstigen Ereignisse ausdrücken.¹ Für unser gegenwärtiges Problem der Sprache folgt daraus die Anerkennung der Verallgemeinerung in jedem sprachlichen Ausdruck, wie auch die dialektische Relativierung der Grade dieser Verallgemeinerung im praktischen Gebrauch. »Die *allgemeinen* Ausdrücke«, sagt Leibniz, »dienen nicht allein zur Vollkommenheit der Sprachen, sondern sind sogar notwendig, um ihr Wesen herzustellen. Denn wenn man unter den *besonderen Dingen* die individuellen Dinge versteht, so würde es unmöglich sein zu sprechen, wenn es nur Eigennamen und keine *Appellativa* gäbe, d. h. wenn es nur Worte für das Individuelle gäbe, da in jeden Augenblick Neues wiederkehrt, wenn es sich um individuelle Zufälligkeit und besonders um Handlungen handelt, welche man gerade am meisten bezeichnet; wenn man aber unter den besonderen Dingen die niedrigsten Arten (*species infimas*) versteht, so ist es außer der häufig vorkommenden Schwierigkeit, sie fest zu bestimmen, auch offenbar, daß sie schon auf die Ähnlichkeit begründete allgemeine Begriffe sind. Da es sich also nur um die größere oder geringere Ähnlichkeit handelt, je nachdem man von Gattungen oder Arten spricht, so ist es natürlich, jede Art von Ähnlichkeit oder Übereinstimmung zu bezeichnen und folglich allgemeine Worte jeglichen Grades anzuwenden...«²

Diese Darlegungen von Leibniz werfen nicht nur ein Licht auf das Problem von Denken und Sprache, sondern weisen auch auf einen anderen wichtigen Wesenszug des Alltagslebens hin: daß nämlich darin stets der ganze Mensch

¹ Leibniz: Erwiderung auf die Einwände Bayles, Philosophische Werke, Leipzig 1906, II S. 394 f.

² Leibniz: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, III. Buch Kapitel I. 2. a. O. III S. 272.

engagiert ist. Dies bringt uns wieder in Gegensatz zu der in der Geschichte der Ästhetik sehr einflußreichen Lehre von den sogenannten »Seelenvermögen«. Schon die Hegelsche Philosophie und Ästhetik führte einen heftigen Kampf gegen eine solche Zerstückelung des Menschen, gegen den »Seelensack«, wie Hegel selbst sagte. Dieser Kampf konnte indessen nicht konsequent zu Ende geführt werden, denn die im Idealismus unvermeidliche Hierarchie führte – auf anderer, höherer Ebene – ebenfalls zu einer Zerstückelung der dialektischen Einheit des Menschen und seiner Betätigungen. Man denke an die Koordination von Anschauung-Kunst, Vorstellung-Religion, Begriff-Philosophie und ihre metaphysisch-hierarchischen Konsequenzen im System Hegels. Erst der dialektische Materialismus statuiert durch die Priorität des Seins vor dem Bewußtsein die methodologische Grundlage für eine einheitliche und dialektische Auffassung des ganzen Menschen in seinen Aktionen und Reaktionen auf die Außenwelt. Damit wird zugleich die vom metaphysischen Materialismus angenommene mechanische Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit überwunden. Die große Bedeutung der Pawlowschen Lehre besteht gerade darin, daß sie den Weg eröffnet zum Begreifen sowohl der materiellen Einheit aller Lebensäußerungen, wie der realen materiellen Verbindung des naturhaften, physiologischen Seins des Menschen mit seinem gesellschaftlichen Sein (zweites Signal-System als Verbindung von Sprache und Arbeit). Der dialektische Materialismus hat aber schon viel früher die organische Zusammenarbeit aller menschlichen Fähigkeiten (»Seelenvermögen«) in jeder menschlichen Betätigung erkannt. Allerdings nicht in der Form einer problemlosen gegenseitigen Förderung, einer harmonia praestabilita, sondern in ihrer realen Widersprüchlichkeit, wo die gesellschaftliche Praxis bestimmt, ob und wie weit ein solches wechselseitiges Sich-Unterstützen entsteht oder ob aus der Wohltat eine Plage wird. So sagt Lenin über den Erkenntnisprozeß: »Das Herangehen des Verstandes (des Menschen) an das einzelne Ding, die Anfertigung eines Abdruckes (= eines Begriffes) von ihm, ist kein einfacher, unmittelbarer, spiegelartig-toter, sondern ein komplizierter, zwiespältiger, zickzackartiger Akt, der die Möglichkeit *in sich schließt*, daß die Phantasie dem Leben entschwebt; damit nicht genug: die Möglichkeit der Verwandlung (und dabei einer unmerklichen, dem Menschen nicht bewußt werdenden Verwandlung) des abstrakten Begriffes, der Idee in eine *Phantasie* (in letzter Instanz = Gott). Denn auch in der einfachsten Verallgemeinerung, in der elementarsten allgemeinen Idee (der Tisch überhaupt) steckt ein gewisses Stückchen *Phantasie*. (Vice versa: es ist unsinnig, die Rolle der Phantasie auch in der strengsten Wissenschaft zu leugnen: siehe

Pissarew über den nützlichen Traum als Ansporn zur Arbeit und über die leere Träumerei) ¹.«

Die Tatsache, daß die Lehre von der metaphysischen Absonderung der »Seelenvermögen« nicht ein einfacher Irrweg der Wissenschaft, der Fehler einzelner Denker war, sondern die – freilich idealistisch oder vulgärmaterialistisch verzerrte – Widerspiegelung bestimmter Seiten der Wirklichkeit oder Etappen ihrer Entwicklung, kann an unserem Urteil über sie nichts ändern. Es ist allerdings richtig, daß die kapitalistische Arbeitsteilung diese unmittelbare Ganzheit des Menschen zerstört, daß die Grundtendenz der Arbeit im Kapitalismus den Menschen von sich und seiner Tätigkeit entfremdet. Das wird freilich durch die kapitalistische Ökonomie gedanklich verborgen, und zwar wie Marx sehr fein gerade in bezug auf unser jetziges Problem bemerkt, dadurch »daß sie nicht das unmittelbare Verhältnis zwischen den Arbeitern (der Arbeit) und der Produktion betrachtet.« ² Dadurch entsteht der polare Gegensatz zwischen dem objektiven Produkt der Arbeit und zwischen ihren seelisch-moralischen Folgen im sich selbst entfremdeten Arbeiter. Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, durch diese Entfremdung würde die Lehre von den »Seelenvermögen« bestätigt. Die – scheinbare – Unabhängigkeit der »Seelenvermögen« von einander, ja ihre offenkundig hervortretende Widersprüchlichkeit einander gegenüber ist allerdings eine wichtige Tatsache des kapitalistischen Alltags. Sie ist seine unmittelbare Erscheinungsform in der Seele der Menschen dieser Periode. Der metaphysische Charakter der auf diesem Boden entstandenen philosophischen, psychologischen, anthropologischen etc. Theorien beruht darauf, daß sie den zweifellos vorhandenen unmittelbaren Tatbestand unkritisch, in seiner Unmittelbarkeit verabsolutieren. Unkritisch bedeutet nicht unbedingt ein einfaches Hinnehmen, was freilich oft geschieht. Die Dialektik der Erscheinungsweise kann scharfsinnig kritisiert werden und auf diesem Wege können sogar wichtige Kulturzusammenhänge aufgedeckt werden, wie das z. B. in Schillers Kunstphilosophie geschieht. Freilich fehlt in diesem Fall nicht eine wenigstens ahnungsvolle Einsicht in die gesellschaftlich-geschichtliche ursächliche Bedingtheit einer solchen Verselbständigung und Widersprüchlichkeit der »Seelenvermögen« und damit eine – wenn auch rückblickend-utopische – Sehnsucht nach

¹ Lenin: Aus dem philosophischen Nachlaß, Wien-Berlin 1932, 2. Aufl. Berlin 1954, S. 299.

² Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, MEGA III S. 84 f.

dem einheitlichen und ganzen Menschen. Jedoch erst das volle Erhellende der sozialen Gründe vermag den Menschen als Ganzheit, die Unzertrennbarkeit seiner physischen und psychischen Kräfte begreiflich zu machen. Marx drückt die Perversion, die in der Entfremdung zustandekommt, außerordentlich drastisch aus: »Essen, Trinken und Zeugen etc. sind zwar auch echt menschliche Funktionen. In der Abstraktion aber, die sie von dem übrigen Umkreis menschlicher Tätigkeit trennt und zu letzten und alleinigen Endzwecken macht, sind sie tierisch.«¹ Diese Wirkungen der kapitalistischen Arbeitsteilung hat der junge Marx hier nur in bezug auf die Arbeiterklasse festgestellt. Sehr bald darauf, schon in der »Heiligen Familie«², dehnt er ihre Geltung auf die ganze bürgerliche Gesellschaft aus und erblickt einen entscheidenden ideologischen Gegensatz zwischen Bourgeoisie und Proletariat gerade darin, wie sie auf dieselben Tendenzen der Entfremdung entgegengesetzt – bejahend bzw. verneinend – reagieren. Später verallgemeinert Engels diesen Tatbestand auf alle Lebensäußerungen der bürgerlichen Gesellschaft³.

Die Klassiker des Marxismus waren sich jedoch stets klar darüber, daß diese Wirkung des kapitalistischen Unterbaus nur eine Seite der Totalität seiner Ausstrahlungen umfaßt. Als letzte auf Ausbeutung basierte Gesellschaft, als jene Gesellschaft, die nicht nur die materiell-ökonomischen Vorbedingungen zum Sozialismus schafft, sondern auch ihren eigenen Totengräber hervorbringt, muß sie innerhalb der den Menschen entstellenden und verzerrenden Kräfte auch jene produzieren, die – freilich immer bewußter gegen sie selbst gewendet – auf die Zukunft gerichtet sind. Schon in der »Heiligen Familie« sieht, wie oben gezeigt, Marx diesen Gegensatz in der zufriedenen bzw. empörten Reaktion auf die kapitalistische Entfremdung des Menschen von sich selbst. Später umreißt er auch die Konturen jener ökonomischen Bestimmungen, die dieser Empörung objektiv zu Grunde liegen, die sie gestalten, ja notwendig machen, daß sie nicht unfruchtbar subjektiv bleibt, sondern wirklich zur Umwälzung der Gesellschaft führt. In seiner Beurteilung Ricardos sagt Marx darüber: »Ricardo betrachtet mit Recht, für seine Zeit, die kapitalistische Produktion als die vorteilhafteste für die Produktion überhaupt, als die vorteilhafteste zur Erzeugung des Reichtums. Er will die Produktion der Produktion halber, und dieses mit Recht. Wollte man

¹ Ebd. 86.

² Marx: Die Heilige Familie, ebd. S. 206.

³ Engels: Antidühring, Moskau-Leningrad 1935, S. 304.

behaupten, wie es sentimentale Gegner Ricardos getan haben, daß die Produktion nicht als solche der Zweck sei, so vergißt man, daß Produktion um der Produktions halber nichts heißt, als Entwicklung der menschlichen Produktivkräfte, also *Entwicklung des Reichtums der menschlichen Natur als Selbstzweck*... Daß diese Entwicklung der Fähigkeiten der Gattung *Mensch*, obgleich sie sich zunächst auf Kosten der Mehrzahl der Menschenindividuen und gewisser Menschenklassen vollzieht, schließlich diesen Antagonismus durchbricht und zusammenfällt mit der Entwicklung des einzelnen Individuums, daß also die höhere Entwicklung der Individualität nur durch einen historischen Prozeß erkaufte wird, worin die Individuen geopfert werden, wird nicht verstanden.«¹

Hier wird ein weiterer Grund sichtbar, warum wir keine philosophisch fundierte Analyse des Alltagslebens und des Alltagsdenkens besitzen. Diese müßte nämlich, direkt oder indirekt, zu der von Marx umrissenen widerspruchsvollen Doppeltheit des Alltagslebens im Kapitalismus irgendwie Stellung nehmen. Wobei es ohne weiteres klar ist, daß die Widersprüchlichkeit des Alltags, die hier einen Kulminationspunkt erreicht, in sehr variierten Formen sich auch in manchen früheren Formationen vorfindet und sicher nicht mit der Expropriation und Vergesellschaftung der Produktionsmittel sofort und automatisch zu existieren aufhört. Die mit dem Sozialismus einsetzende Aufhebung des antagonistischen Charakters der hier auftretenden Widersprüche und ihre Verwandlung in nicht mehr antagonistische ist ebenfalls ein langwieriger, ungleichmäßiger Prozeß, der bestimmte Residuen, ja Rückfälle keineswegs ausschließt. Da nun auch die abstrakteste erkenntnistheoretische oder phänomenologische Untersuchung des Alltagsdenkens an derartigen historischen Strukturwandlungen unmöglich vorbeigehen kann, wenn sie nicht – durch eine antihistorische Verabsolutierung – ihren eigenen zu erkennenden Gegenstand inhaltlich und strukturell verfälschen will, muß sie zu den hier angedeuteten historischen Grundphänomenen so oder so Stellung nehmen. Jede Stellungnahme involviert jedoch eine historische Betrachtung der hier vorkommenden Erscheinungsweisen des kapitalistischen Alltags, andererseits eine gewisse Einsicht in die wirkliche Richtung der gesamten historischen Entwicklung. Sonst entsteht eine Verabsolutierung und Idealisierung von Vergangenheit oder Gegenwart oder von beiden, die sowohl einen gleich falschen positiven als auch negativen Wertakzent haben können.

¹ Marx: Theorien über den Mehrwert, Stuttgart 1921, II/1, S. 309 f.

Marx sieht darin ein unvermeidliches und unüberwindliches Dilemma der bürgerlichen Beurteilung dieser Sachlage, weil diese entweder das fortschrittliche oder das entfremdende und entfremdete Moment des obenbezeichneten Widerspruchs in Einseitigkeit erstarren läßt. Er sagt: »Auf frühen Stufen der Entwicklung erscheint das einzelne Individuum voller, weil es eben die Fülle seiner Beziehungen noch nicht herausgearbeitet und als von ihm unabhängige gesellschaftliche Mächte und Verhältnisse sich gegenübergestellt hat. So lächerlich es ist, sich nach jener ursprünglichen Fülle zurückzusehnen, so lächerlich ist der Glaube bei jener vollen Entleerung stehenbleiben zu müssen.«¹ In den Anfangszeiten der Entwicklung des bürgerlichen Denkens herrschte die Tendenz, über die Bejahung des Fortschritts seine Widersprüchlichkeit zu übersehen; schon vor Marx trat eine romantische Gegenbewegung, die Kritik der Entfremdung mit einer Idealisierung primitiver Entwicklungsstufen verbunden auf und heute dominiert diese – offen oder versteckt – die sowieso spärliche philosophische Beschäftigung mit dem Alltag und dem Alltagsdenken.

Wenn wir hier eine kurze Übersicht darüber geben, wie bei Martin Heidegger die Probleme des alltäglichen Verhaltens und des Alltagsdenkens in einer verarmten und entstellten Form erscheinen, so werden sich vielleicht einige dagegen wehren, daß er unter die romantischen Kritiker der kapitalistischen Kultur eingereiht wird. Er grenzt die Alltäglichkeit entschieden von der Primitivität ab: »Alltäglich deckt sich nicht mit Primitivität. Alltäglichkeit ist vielmehr ein Seinsmodus des Daseins auch dann und gerade dann, wenn sich das Dasein in einer hochentwickelten und differenzierten Kultur bewegt.«² Und auch in seinen konkreten Analysen fehlt ein bejahender Appell an irgendeine konkret vergangene Periode (wie z. B. bei Gehlen an die »prämagische«). Heideggers romantischer Antikapitalismus diffamiert »bloß« phänomenologisch-ontologisch den Alltag der Gegenwart und sein Denken; der Maßstab dieses Urteils steckt jedoch nicht in der Struktur einer bestimmten vergangenen Periode, sondern in dem ontologisch-hierarchischen Abstand des Seienden vom Sein, in seinem Abfall von ihm. Die geistige Basis des Verwerfens ist also nicht romantisch-historisch, sondern theologisch; es ist in der – atheistisch gewendeten – irrationalistischen Gotteslehre Kierkegaards fundiert.

¹ Marx: Grundriß a. a. O. I. S. 80.

² Heidegger: Sein und Zeit, 5. Aufl. Halle 1941, S. 50.

Die Stellung Heideggers zum Alltag ist bereits in seiner Terminologie sichtbar. Wenn er die hier vorkommenden Dinge »das Zeug«, das »Wer?« dieser Sphäre »das Man«, die häufigsten typischsten Verhaltensarten »das Gerede«, die »Zweideutigkeit«, das »Verfallen« etc. nennt, so mag er selbst die Illusion hegen, er gäbe hier nur eine objektive Beschreibung und kein gefühlbetontes Werturteil; objektiv handelt es sich bei ihm doch um eine Welt der Uneigentlichkeit, der Verfallenheit, des Abfalls vom Eigentlichen. Heidegger selbst nennt diese »Bewegtheit« des Daseins in seinem eigenen Sein den *Absturz*. »Das Dasein stürzt aus ihm selbst in es selbst, in die Bodenlosigkeit und Nichtigkeit der uneigentlichen Alltäglichkeit. Dieser Sturz aber bleibt ihm durch die öffentliche Ausgelegtheit verborgen, so zwar, daß er ausgelegt wird als »Aufstieg« und »konkretes Leben.«¹ Und dies weiter auslegend: »Das Phänomen des Verfallens gibt auch nicht so etwas wie eine »Nachtansicht« des Daseins, eine ontisch vorkommende Eigenschaft, die zur Ergänzung des harmlosen Aspekts dieses Seienden dienen mag. Das Verfallen enthüllt eine *wesenhafte* ontologische Struktur des Daseins selbst, die so wenig die Nachtseite bestimmt, als sie alle seine Tage in ihrer Alltäglichkeit konstituiert.«²

Dieser tiefe Pessimismus, der den Alltag in eine Sphäre der hoffnungslosen Verfallenheit, der Geworfenheit »in die Öffentlichkeit des Man«³, »der Bodenlosigkeit des Geredes«⁴ verwandelt, muß zugleich dessen Wesen und Struktur verarmen und entstellen: wenn die Praxis des Alltags ihre dynamische Verbundenheit mit der Erkenntnis, mit der Wissenschaft – phänomenologisch-ontologisch – verliert, wenn diese nicht aus den Fragen, die jene stellt entsteigt, wenn jene sich nicht ständig an den Ergebnissen, die diese hervorbringen bereichert, durch diese breiter und tiefer wird, so verliert der Alltag gerade seine echte Wesensart, das, was ihn zur Quelle und zur Mündung der Erkenntnis im menschlichen Handeln macht. Indem er von diesen Wechselbeziehungen entleert wird, erscheint er bei Heidegger als ausschließlich von den den Menschen entstellenden Kräften der Entfremdung beherrscht. Das andere, vorwärtstreibende Moment in der und trotz der Entfremdung verschwindet aus der ontologischen »Reinigung« der Phänomene.

Denn es besteht auch hier zweifellos ein Zusammenhang zwischen Methodologie und Weltanschauung. Heideggers Methode, wie die der Phänomenologie und

¹ Ebd. S. 178.

² Ebd. S. 179.

³ Ebd. S. 167.

⁴ Ebd. S. 169.

der aus ihr erwachsenen ontologischen Tendenzen, konzentriert sich darin, jede Gegenständlichkeit und jedes Verhalten zu ihr auf die einfachsten und allgemeinsten »Urformen« zu reduzieren, um auf diese Weise ihr tiefstes Wesen – unabhängig von jeder gesellschaftlich-geschichtlichen Varietät – eindeutig herauszuarbeiten. Da jedoch die intuitive »Wesenschau« ebenfalls ein Fundament dieser Methodologie ausmacht, muß – bewußt oder unbewußt – das subjektive Werturteil des jeweiligen Philosophen tief auf die Bestimmung von Inhalt und Form der phänomenologisch oder ontologisch »gereinigten« Gegenständlichkeit einwirken und die Beziehung zwischen Erscheinung und Wesen verwirren. So erscheinen hier Phänomene des kapitalistischen Alltags als ontologische Wesensbestimmungen des Seienden überhaupt. So auch in Heideggers Deskription des Alltagslebens. Niemand wird leugnen, daß hier ein leidenschaftlicher Versuch entstanden ist, bestimmte entscheidende Seiten des Alltagslebens und -denkens konkreter als bis jetzt herauszuarbeiten; in dieser Hinsicht geht Heidegger weit über den Stand dieses Problems bei den Neukantianern hinaus. So macht er einen sehr interessanten Vorstoß in der Richtung, die spezifische Verbundenheit von Theorie und Praxis im Alltagsleben zu erfassen. »In solchen gebrauchenden Umgang unterstellt sich das Besorgen dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu; je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug. Das Hämmern selbst entdeckt die spezifische »Handlichkeit« des Hammers... Der nur »theoretisch« hinsehende Blick auf Dinge entbehrt des Verstehens von Zuhandenheit. Der gebrauchend-hantierende Umgang ist aber nicht blind, er hat seine eigene Sichtart, die das Hantieren führt und ihm seine spezifische Dinghaftigkeit verleiht.«¹

Ohne Frage ist hier etwas von der Grundstruktur des Alltagslebens und -denkens, von der unmittelbaren Verbindung zwischen Theorie und Praxis erfaßt. Jedoch setzt die Konvergenz der formal-methodologischen Vereinfachung und des subjektiven (antikapitalistischen) Werturteils in der »Wesenschau« einen überschroffen metaphysischen Kontrast zwischen das eigentliche theoretische Verhalten und die »Theorie« in der Alltagspraxis an Stelle der realen widerspruchsvollen Übergänge und Wechselwirkungen. Die auf diese Weise vollzogene abstraktive Isolierung des Alltags, seine Reduktion auf jene Momente, die ihm ausschließlich in einer derartigen künstlichen gedank-

¹ Ebd. S. 69.

lichen Abgrenzung zuzukommen scheinen, bringt, wie eingangs hervorgehoben wurde, eine Verarmung und Entstellung dieser ganzen Sphäre hervor. Eine Verarmung, indem – bewußt methodologisch – übersehen wird, wie tief alle Verhaltensweisen des Alltags mit der gesamten Kultur und der kulturellen Entwicklung der Menschheit zusammenhängen; eine Entstellung, indem dadurch die den Fortschritt verbreitende und seine Ergebnisse erfüllende Rolle des Alltags gedanklich eliminiert wird.

Diese Andeutung der theoretischen Sackgasse, die bei Heidegger sichtbar wird, soll für uns nur dazu dienen, den von uns eingeschlagenen Weg durch den Vergleich mit dem anderen methodologisch zu konkretisieren; wie in anderen ähnlichen Fällen ist hier keine Auseinandersetzung mit der Lehre Heideggers beabsichtigt. Wenn wir hier zu einem polemischen Exkurs gezwungen waren, so haben wir uns selbstverständlich nicht die Aufgabe gestellt, den Komplex der hier vorhandenen Tatbestände ausführlich zu analysieren. Sie mußten hier nur angeführt werden, damit das Problem des ganzen Menschen im Alltag (auch in der bürgerlichen Gesellschaft, ja vor allem in ihr) wahrheitsgemäß geschildert werden könne. In erster Reihe kommt es auch hier darauf an, das Verhältnis des Alltags und seines Denkens zum Verhalten des Menschen in der wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeit vorläufig zu klären. ~~Nur vorläufig, denn mit der Trennung der Wissenschaft vom Alltagsleben werden wir uns bald in einem besonderen Kapitel befassen; die künstlerische Produktivität und Rezeptivität jedoch, die uns später in Anspruch nehmen wird, kann erst im zweiten Teil, nach Aufdeckung der Struktur des Kunstwerks, wirklich adäquat erfaßt werden.~~ Vorläufig und späteres vorwegnehmend kann bloß gesagt werden, daß die Verhaltensart der Menschen wesentlich von dem Objektivationsgrad ihrer Tätigkeit abhängt. Wo diese die höchste Stufe erreichen, also in Wissenschaft und Kunst, bestimmen deren objektiven Gesetze das menschliche Verhalten zu diesen von ihnen selbst geschaffenen Gebilden. D. h. alle Fähigkeiten des Menschen erhalten ein – teils instinktives, teils bewußtes, anerzogenes – Gerichtetsein auf die Erfüllung dieser objektiven Gesetzmäßigkeiten. Will man solche Verhaltensarten richtig verstehen und sie sowohl in ihrem Zusammenhang mit dem Alltag, wie in ihrem Unterschied und Gegensatz zum Alltagsverhalten richtig beschreiben, so muß man sich stets vor Augen halten, daß es sich in beiden Fällen um die Beziehung des ganzen Menschen, mag er noch so sehr sich entfremdet, verzerrt sein, zur objektiven Wirklichkeit, bzw. zu den diese widerspiegelnden und vermittelnden gesellschaftlich-menschlichen Objektivationen handelt. Die Wirkung der entwickelten und ausgebauten Objektivationen,

wie Wissenschaft und Kunst, äußert sich vor allem darin, daß die Kriterien für Auswahl, Gruppierung, Intensität etc. der eingesetzten subjektiven Tätigkeiten viel genauer umgrenzt und determiniert sind, als in sonstigen Lebensäußerungen. Natürlich gibt es hier sehr abgestufte Übergänge, so insbesondere in der Arbeit, die ja auch objektiv im Laufe der Geschichte viele Übergänge zur Wissenschaft und zur Kunst aufweist.

Solche Objektivationen haben nicht nur ihre – freilich erst allmählich bewußt gemachte – innere Gesetzmäßigkeit, sondern auch ein bestimmtes Medium, durch welches allein die betreffende Objektivation produktiv wie rezeptiv realisiert werden kann. (Man denke an die Rolle der Mathematik in den exakten Wissenschaften, an die Visualität in den bildenden Künsten etc.) Wer nicht durch dieses Medium hindurch den Weg zur Objektivation einschlägt, muß gerade an ihren entscheidenden Problemen vorbeigehen. Diese Tatsache ist oft beobachtet worden, jedoch fast ebenso oft wurden aus ihr falsche Folgerungen gezogen. Indem das Medium mit der Objektivation identifiziert wurde (so bei Konrad Fiedler bei Behandlung der Visualität, worauf wir später in konkreter gewordenen Gedankengängen ausführlich zurückkommen werden), wurde einer Objektivationsgruppe – trotz modernisierten Variationen – doch ein isoliertes »Seelenvermögen« zugeordnet und die bewegte Dynamik der Totalität des menschlichen Seelenlebens vernachlässigt oder vollständig beseitigt. Der wirkliche Tatbestand zeigt aber, daß, weil in der Objektivation die Rolle des Mediums gerade darin besteht, Träger einer Totalität von Empfindungen, Gedanken, Sachzusammenhängen etc. zu sein, die Anpassung des subjektiven Verhaltens daran ebenfalls eine Synthese solcher Elemente sein muß. Es ist also immer wieder der ganze Mensch, der sich in einer solchen äußersten Spezialisierung ausdrückt, nur mit jener sehr wichtigen dynamisch-strukturellen Veränderung (im Gegensatz zum Durchschnittsfall des Alltags), daß seine einheitlich mobilisierten Eigenschaften sich gewissermaßen in jener Spitze konzentrieren, die auf die von ihm intentionierte Objektivation gerichtet ist. Wir werden deshalb, wo im folgenden von diesem Verhalten die Rede sein wird, vom »Menschen ganz« (in bezug auf eine bestimmte Objektivation) im Gegensatz zum ganzen Menschen des Alltags sprechen, der sich, bildlich gesprochen, mit der ganzen Oberfläche seiner Existenz der Wirklichkeit zuwendet. ~~Für uns ist naturgemäß das ästhetische Verhalten vor allem wichtig. Darum werden wir uns in späteren Zusammenhängen mit dem ästhetischen Unterschied des ganzen Menschen und des »Menschen ganz« ausführlich beschäftigen. Da das wissenschaftliche Verhalten uns vor allem als kontrastierende Bestimmung zum~~

ästhetischen interessiert, können wir uns dabei mit ganz allgemeinen Feststellungen begnügen.

Dieser Gegensatz mußte in seinen Extremen scharf herausgearbeitet werden. Man darf aber dabei die unübersehbar abgeschatteten Übergänge nicht vernachlässigen. Es genügt nur an die Arbeit zu denken, in welcher, je vollkommener sie wird, desto mehr, eine gewisse Tendenz zur eben analysierten Zuspitzung auf den »Menschen ganz« ebenfalls zustandekommt. Den Übergangscharakter schafft das nicht totale Wesen der meisten Arbeitsverrichtungen. Wo die Arbeit, wie im alten Handwerk, sich der Kunst annähert, nähert sich auch das objektive Verhalten in ihr dem künstlerischen, wo die maximale Rationalisierung hochentwickelt ist, zuweilen dem wissenschaftlichen an. Viele Arten der Arbeit sind also in dieser Hinsicht Übergangserscheinungen, jedoch so fundamental sie auch für das gesamte menschliche Leben sind, so umfassen sie trotzdem nur einen Teil des Alltagslebens. Und in den übrigen Teilen muß naturgemäß das andere, breitere, lässigere, weniger zielgerecht den Menschen umgruppierende Prinzip überwiegen. Natürlich gibt es auch hier Übergangsformen; Spiel, Sport (indem sein Betreiben zu einem systematisierten Training wird), Gespräch (indem es in sachliche Diskussion übergeht) etc. können sich dauernd oder vorübergehend leicht dem Verhaltenstyp der Arbeit annähern. Diese große Skala von überleitenden Nuancen schafft aber doch nicht die Entgegengesetztheit der Extreme aus der Welt. Im Gegenteil. Wir glauben gerade dadurch wird nicht nur die Notwendigkeit des Hinüberwachsens der Verhaltensart des ganzen Menschen in die des »Menschen ganz« klargestellt, sondern auch die Fundiertheit dieser in jener, ihre wechselseitige Befruchtung und Höherentwicklung. Dabei bleibt jedoch der Unterschied, ja der Gegensatz bestehen. Er gründet sich einerseits auf den mehr oder weniger totalen Charakter der erstrebten Objektivation (von seinem fast vollständigen Fehlen bis zur Vorherrschaft über das subjektive Verhalten), andererseits und im engen Zusammenhang damit auf die mehr oder weniger unmittelbare Beziehung von Denken und Praxis. Man denke dabei an den Sport als einfache Körperübung, wo diese Beziehung einen rein unmittelbaren Charakter haben kann, wie im Spaziergang und an die komplizierten, oft sehr weitgestreckten Vermittlungen, die im systematischen Training auftauchen.

Noch deutlicher tritt dieser Gegensatz hervor, wenn wir an die politisch-gesellschaftliche Tätigkeit des Menschen denken. Lenin hat diese Tätigkeit in seinem Werk »Was tun?« glänzend aufgedeckt. Seine Analysen sind für uns umso wertvoller, weil sie auf die gesellschaftlich-politischen Formen und Inhalte konzentriert sind und die hier behandelten Probleme nur nebenbei,

fast unbeabsichtigt streifen. Lenin zeigt in bezug auf die Spontaneität der ökonomischen Bewegungen der Arbeiterklasse, daß ihnen gerade das Bewußtsein der weiteren Zusammenhänge in der Gesellschaft, die über die Unmittelbarkeit hinausweisenden Zielsetzungen fehlen; den spontan streikenden russischen Arbeitern vom Anfang des 20. Jahrhunderts fehlte – mußte fehlen, sagt Lenin – »die Erkenntnis der unversöhnlichen Gegensätzlichkeit ihrer Interessen zu dem gesamten gegenwärtigen politischen und sozialen Regime«¹ d. h. die Einsicht in die weiteren notwendigen Folgen ihres eigenen Tuns. Es bedarf, glauben wir, keiner ausführlichen Erörterung, um einzusehen: die überwältigende Mehrheit der Handlungen im Alltagsleben, einerlei ob sie individuelle oder kollektive Aktionen sind, haben eine ähnliche Struktur, worin die von uns früher festgestellte unmittelbare Verbindung von Denken und Praxis klar zur Geltung gelangt. Indem nun Lenin seine politisch-soziale Kritik der Spontaneität dahin weiterführt, daß das richtige Bewußtsein den spontan für ihre Interessen kämpfenden Arbeiter »nur von außen beigebracht werden« kann, »d. h. außerhalb des ökonomischen Kampfes, außerhalb der Sphäre der Beziehungen zwischen Arbeitern und Unternehmern«², also außerhalb der unmittelbaren Umwelt, der unmittelbaren Zielsetzungen der Arbeiter, spricht er für die uns jetzt beschäftigende Frage eine doppelt wichtige Erkenntnis aus. Erstens daß zur Überwindung des Alltagslebens geistige Kräfte, denkerische Verhaltensarten vonnöten sind, die qualitativ über den Horizont des Alltagsdenkens hinausgehen. Zweitens, daß – wenn wie hier von einer richtigen Orientierung für das praktische Handeln die Rede ist – das Leninsche »von außen« die Welt der Wissenschaft bezeichnet. Die hiermit gewonnene Einsicht in das Alltagsdenken scheint zu beweisen, daß seine richtige Höherentwicklung, sein Geeignetmachen zur Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit nur auf Wegen der Wissenschaft, auf dem Wege des Verlassens des Alltagsdenkens möglich ist. In einer welthistorischen Trendlinie gesehen, ist dem auch so. Es wäre aber eine vulgarisierende, wichtige Tatsachen der Entwicklung verfälschende Abstraktion, daraus ein überall und ausnahmslos funktionierendes Gesetz machen zu wollen. Allerdings stehen oft – und in sehr wichtigen Fällen – wissenschaftliches und alltägliches Denken in dieser Weise einander gegenüber. Man denke an die Kopernikanische

¹ Lenin: Was tun? Werke, Wien-Berlin 1929, IV/2, S. 159 = Werke Bd. 5, Berlin 1955, S. 385.

² Ebd. 216 f. bzw. 436.

Theorie und die (unmittelbar, subjektiv) unüberwindliche tägliche »Erfahrung«, daß die Sonne »untergeht« etc.; wir benützen absichtlich den Ausdruck unüberwindlich, weil dies die spontane Reaktion auch des gebildetsten Astronomen als Mensch des Alltagslebens auf dieses Phänomen sein muß. Damit ist jedoch der ganze Reichtum der Wirklichkeit, der Beziehung des Alltagsdenkens, der Wissenschaft (und Kunst) zu ihr längst nicht umschrieben. Es kommen nicht selten Fälle vor, in denen das Alltagsdenken – mit Recht – gegen gewisse Objektivationsweisen der Wissenschaft (und der Kunst) protestiert und mit seinem Protest letzten Endes durchdringt. Die Dialektik einer solchen Widersprüchlichkeit zwischen Alltag einerseits und Wissenschaft oder Kunst andererseits ist stets eine gesellschaftlich-geschichtliche. Es sind immer konkrete, historisch und sozial bedingte Lagen von denen aus das Alltagsdenken dem der höheren Objektivationen gegenüber Recht behält oder umgekehrt. Aber auch die eben skizzierte Lage darf nicht metaphysisch verabsolutiert werden. Der – letzten Endes – siegreiche Widerstand des Alltagsdenkens gegen eine gewisse Wissenschaft (oder Kunst) kann nur die Spontaneität und Unmittelbarkeit des Alltagslebens besitzen. Mit diesen gegebenen Mitteln ist jedoch nur eine Negation, eine Ablehnung erreichbar. Soll die mit den Bedürfnissen des Lebens nicht mehr zu vereinbarende Wissenschaft (oder Kunst) wirklich überwunden werden, so muß aus einer solchen spontanen Negation ein neuer Typus von Wissenschaft (oder Kunst) entstehen, d. h. der Boden des Alltagslebens muß wieder verlassen werden. Jede Analyse solcher Tatbestände zeigt also, daß sowohl Zusammengehörigkeit wie Verschiedenheit dieser Sphären nur bei Berücksichtigung der ununterbrochenen Wechselwirkungen zwischen ihnen begriffen werden können. ~~So weit Folgeerscheinungen solcher Art für die Kunst wichtig werden, können sie wegen ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Konkretheit nur im historisch-materialistischen Teil der Ästhetik behandelt werden.~~ Hier können wir nur auf jene – notwendig abstrakt verbleibenden – Bestimmungen hinweisen, in denen der allgemeinste Charakter der Widerspiegelung der Wirklichkeit sich im Alltag äußert.

Es handelt sich – abgekürzt ausgedrückt – um das Phänomen des sogenannten gesunden Menschenverstandes. An und für sich ist dieser eine bloße, zumeist abstrakt bleibende Verallgemeinerung der Erfahrungen des Alltagslebens. Da, wie wir bereits gezeigt haben und später ausführlich zeigen werden, die Ergebnisse von Wissenschaft und Kunst kontinuierlich ins Alltagsleben und ins Alltagsdenken einströmen, es bereichern, sind diese darin sehr oft mitgehalten, freilich zumeist nur so weit, als sie zu ständig wirksameren Elementen

der Praxis des Alltags geworden sind. Der Form nach haben solche Verallgemeinerungen in den meisten Fällen einen apodiktischen Charakter. Die ganze lakonische Spruchweisheit der Völker drückt sich so aus. Sie stützen sich auf keinen Beweis, da sie eben Zusammenfassungen oft uralter Erfahrungen, Gewöhnungen, Traditionen, Sitten etc. sind. Und gerade diese ihre Form pflegt sie in eine unmittelbare Richtschnur zum Handeln zu verwandeln; schon ihre Form widerspiegelt so den fürs Alltagsdenken typischen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis.

Gerade darin äußert sich nun die oben angegebene Widersprüchlichkeit: ob nämlich diese apodiktisch-lakonische Weisheit den komplizierteren Objektivierung von Wissenschaft und Kunst gegenüber zu Recht besteht oder nicht. Obwohl wir hier auf die konkreten Probleme gesellschaftlich-geschichtlicher Art nicht eingehen können, ist es leicht ersichtlich, daß die positive oder negative Funktion des gesunden Menschenverstandes, auch der Volksweisheit, mit dem Kampf des Alten und Neuen eng verbunden ist. Überall, wo das Absterbende sich durch künstlich vermittelte, dem Leben entfremdete Gedankenbauten, Gefühlskonventionen etc. gegen das Entstehende verteidigt, erlangt der gesunde Menschenverstand oft die Funktion des Gassenjungen im Andersenschen Märchen, der ausruft: der Kaiser hat keine Kleider an. Tschernischewskijs Ästhetik hat das große Verdienst, gegen die künstlich überspannten Ansprüche der gebildeten Klasse die echten Bedürfnisse des Volks auszusprechen.¹ Die Molièresche Dienstmagd ist der oberste Kritiker des großen Komikers, die Ästhetik und Kunstphilosophie des späten Tolstoi stellt den einfachen Bauern als obersten Richter zur Beurteilung der Richtigkeit oder Falschheit der Produkte von Kunst und Wissenschaft auf.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß solche Verdikte in vielen Fällen von der Geschichte bestätigt werden. Es ist aber ebenso sicher, daß sie nicht selten nur eine spießbürgerliche Nörgelei großen Neuerungen gegenüber vorstellen. So richtig die Tolstoische bäuerliche Verspottung der spiritistischen Mode in »Früchte der Aufklärung« ist, so schief müssen seine Urteile – im Namen der einfachen Bauern – im Falle der Renaissance oder Shakespeare ausfallen. Schon Schiller hat auf die Grenzen der Urteilskompetenz der Molièreschen Dienstmagd hingewiesen, und ich selbst habe im Anschluß an ihn versucht, diese ganze Problematik der Kulturbewertung des späten Tolstoi aufzudecken.²

¹ Tschernischewskij: *Ausgewählte Werke*, Moskau 1953, S. 408 ff.

² Lukács: *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin 1952, S. 257 ff.

Dieser gesellschaftlich-geschichtliche Charakter der Erklärung einzelner solcher Fälle ändert nichts daran, daß hier auch allgemeinere Gesetzmäßigkeiten zum Ausdruck kommen. Einerseits der Gegensatz einer abstrakt-idealistischen Verallgemeinerung zu dem spontanen Materialismus des Alltagsdenkens, der sich diesem gegenüber durchsetzt. Andererseits kann ein Gegensatz der dialektischen oder mechanistischen Widerspiegelung vorliegen. Und zwar sowohl so, daß die spontane Dialektik des Alltags gegen metaphysische Theorien recht behält, wie daß traditionsgemäße metaphysische »Weisheiten« des Alltags von neuen dialektischen Erklärungen widerlegt werden. Schon hier ist sichtbar, daß diese Reaktionen des Alltagsdenkens auf Wissenschaft und Kunst keineswegs eindeutig sind; weder kann man sie einfach als vorwärtsweisend oder als rückschrittlich klassifizieren, noch jene Tendenzen stets dem Neuen, diese dem Alten zuordnen. Denn z. B. kommen bei Tolstoi, wie Lenin überzeugend gezeigt hat, sowohl Stimmen zum Ausdruck, die das Sein der primitiven, zum Untergang verurteilten Bauernschaft laut werden lassen, wie auch solche, die – freilich auf dem Niveau des Alltags – die kommende Bauernrevolte gegen die feudalen Überreste verkünden¹. Die wirkliche Rolle des gesunden Menschenverstandes, der Volksweisheit läßt sich also nur – mit Hilfe des historischen Materialismus – durch Untersuchung der jeweiligen konkreten historisch-sozialen Lage ergründen.

Hier können wir nur auf die erkenntnistheoretischen, auf die objektiv und subjektiv allgemeinen dialektischen Grundlagen dieser unaufhebbaren Zweideutigkeit des Alltagsdenkens, der Widerspiegelung der Wirklichkeit in ihr kurz hinweisen. Die Quelle dieser unaufhebbaren Zweideutigkeit ist wieder die von uns hervorgehobene unmittelbare Beziehung der Theorie zur Praxis. Denn einerseits müssen Theorie wie Praxis stets von der unmittelbaren Beziehung zur Wirklichkeit ausgehen, können nie daran vorbeigehen, nie aufhören, an diese zu appellieren. Sobald die höheren, komplizierteren, weil vermittelten Objektivationen der Wirklichkeit einer geistigen Inzucht verfallen, bedroht sie dieselbe Gefahr der der Kaiser bei Andersen erliegt. Andererseits ist die wirkliche Fruchtbarkeit der richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit und der aus ihr entspringenden Praxis nur dann gesichert, wenn diese Unmittelbarkeit (im Hegelschen dreifachen Sinn von Vernichten, Aufbewahren und Auf-höheres-Niveau-heben) aufgehoben wird. Es genügt dabei auf die Leninsche Analyse der politischen Praxis hinzuweisen, sowie –

¹ Lenin: Tolstoi im Spiegel des Marxismus, Wien-Berlin 1928, S. 57 f.

als Gegenbeispiel – auf die die Entwicklung von Wissenschaft und Industrie oft hemmenden Folgen der kapitalistischen Profitspontaneität, die Bernal untersucht hat. Daß diese Widersprüchlichkeit nur konkret, nur historisch-sozial zur Lösung gebracht werden kann, ist – in abstrakt allgemeiner Form – der genaue Ausdruck dafür, daß die höheren Objektivationen von der Menschheitsentwicklung im Interesse der reicheren und tieferen Bewältigung der konkreten Probleme des Alltagslebens hervorgebracht wurden, daß ihre Selbständigkeit, ihre Eigengesetzlichkeit, ihr qualitatives sich Abheben von den Widerspiegelungsformen des Alltagslebens im Dienste dieses selben Alltags stehen, daß sie also ihre Daseinsberechtigung sowohl dann verlieren, wenn diese Verbindung – freilich nicht für den Tag, sondern im historischen Maßstabe – verlorengeht, wie dann, wenn sie auf ihre Vermitteltheit verzichten und sich der unmittelbaren Einheit von Theorie und Praxis im Alltag kritiklos anpassen. Diese Widersprüchlichkeit unterstreicht also, daß das ununterbrochene Hinauf- und Herunterströmen von Alltag zu Wissenschaft und Kunst und zurück zwangsläufig ist, eine Bedingung des Funktionierens, des sich Vorwärtsbewegens aller drei Lebenssphären. Zweitens kommt in dieser Widersprüchlichkeit auch zum Ausdruck, daß die Kriterien der Richtigkeit der Widerspiegelung vor allem inhaltlich sind, d. h. die Richtigkeit, die Tiefe, der Reichtum etc. in der Übereinstimmung mit dem Original, mit der objektiven Wirklichkeit selbst besteht. Dabei können formale Momente (Tradition etc. im Alltag, immanent methodologische Vollendung in Wissenschaft und Kunst) nur eine sekundäre Rolle spielen; von wirklichen Kriterien losgelöst heftet ihnen eine unaufhebbare Problematik an. Das bedeutet keine Unterschätzung oder gar Anullierung der Formprobleme; diese können jedoch nur bei Aufrechterhaltung der Priorität des Inhalts innerhalb ihrer Wechselwirkung richtig gestellt und gelöst werden.

~~II Prinzipien und Anfänge der Differenzierung~~

Wenn wir die bisher erreichten, noch sehr allgemeinen Ergebnisse unserer Analyse vom Standpunkt der Entwicklung zusammenfassen, so sehen wir, daß im Alltagsleben und Alltagsdenken immer mehr Vermittlungen, immer reichere, kompliziertere und weiterhergeholte erscheinen und zwar doch in der Form ihrer charakteristischen Unmittelbarkeit. Ja, wir haben ebenfalls festgestellt, daß die Vorwärtsbewegung der Gesellschaft allmählich Objektivationssysteme herausbildet, die zwar eine betonte Unabhängigkeit vom

Zweites Kapitel

Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft

I *Bedeutung und Schranken der desanthropomorphisierenden Tendenzen in der Antike*

Wir haben gesehen, wie das Bedürfnis nach einer Erkenntnis der Wirklichkeit, die sich nicht nur faktisch, in einzelnen Fällen gewissermaßen zufällig, sondern prinzipiell, methodologisch, qualitativ über das Niveau des Alltags erhebt, aus den Lebenserfordernissen des Alltagslebens, vor allem der Arbeit herauswächst. Andererseits haben wir auch sehen können, daß dieses selbe Alltagsleben ununterbrochen Tendenzen hervorbringt, die eine umfassende Verallgemeinerung der Arbeitserfahrungen zur Wissenschaft hemmen und hindern. Die Fortschritte des Menschengeschlechts auf primitiven Stufen (und wie wir sehen werden, nicht nur auf diesen, wenn auch später mit viel geringerer Macht des Widerstandes) bringen Widerspiegelungs- und Denkformen hervor, die statt die spontan-naiven Personifikationen und Anthropomorphisierungsformen des Alltags radikal zu überwinden, diese auf einer höheren Stufe reproduzieren und gerade dadurch der Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens Schranken setzen. Engels gibt eine kurze Charakteristik dieser Lage: »Schon die richtige Widerspiegelung der *Natur* äußerst schwer, Produkt einer langen Erfahrungsgeschichte. Die Naturkräfte den ursprünglichen Menschen Fremdes, Geheimnisvolles, Überlegenes. Auf einer gewissen Stufe, die *alle* Kulturvölker durchmachen, assimiliert er sie durch Personifikation. Dieser Personifikationstrieb schuf eben überall Götter, und der consensus gentium des Beweises vom Dasein Gottes beweist eben nur die Allgemeinheit dieses Personifikationstriebes als notwendiger Durchgangsstufe, also auch der Religion. Erst die wirkliche Erkenntnis der Naturkräfte vertreibt die Götter oder den Gott aus einer Position nach der anderen. ... Dieser Prozeß jetzt so weit, daß er theoretisch als abgeschlossen angesehen werden kann.«¹

¹ Engels: Vorarbeiten zum Anti-Dühring, a. a. O. S. 385 f.

Dieser Kampf zwischen den höheren personifizierenden Formen des Denkens und den wissenschaftlichen hat sich in den Anfängen der Menschheitsentwicklung nur in Griechenland wirklich entfaltet; nur hier erhebt er sich auf eine prinzipielle Höhe und bringt damit eine Methodologie des wissenschaftlichen Denkens hervor, die die Voraussetzung dafür bildet, daß diese Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit durch Einübung, Gewohnheit, Tradition etc. zu einer allgemeinen, ständig funktionierenden Verhaltensweise der Menschen wurde, daß nicht nur ihre unmittelbaren Ergebnisse bereichernd auf das Alltagsleben einwirkten, sondern auch ihre Methode die alltägliche Praxis beeinflusste, ja teilweise umgestaltete.

Entscheidend ist gerade dieser bewußte, allgemeine, prinzipielle Charakter des Gegensatzes. Denn, wie wir bereits sehen konnten, läßt die Entfaltung der Arbeitserfahrungen zwar vielfach einzelne, sogar hochentwickelte Wissenschaften (Mathematik, Geometrie, Astronomie etc.) entstehen; wenn jedoch die wissenschaftliche Methode nicht philosophisch verallgemeinert und zu den anthropomorphisierenden Weltanschauungen in Gegensatz gesetzt wird, können sich ihre einzelnen Ergebnisse den verschiedensten magischen, religiösen Weltanschauungen anpassen, ihnen einverleibt werden, und die Wirkung des wissenschaftlichen Fortschritts einzelner Fachgebiete auf das Alltagsleben wird gleich Null sein. Diese Möglichkeit wird noch dadurch gesteigert, daß die Wissenschaft in solchen Fällen der Monopolbesitz, das »Geheimnis« einer enggeschlossenen Kaste (zumeist von Priestern) zu sein pflegt, die eine Verallgemeinerung der wissenschaftlichen Methode zur Weltanschauung künstlich, institutionell verhindert.

Die spezifische Stelle Griechenlands in dieser Entwicklung, seine Verkörperung der »normalen Kindheit« des Menschengeschlechts (Marx), hat sehr bestimmte gesellschaftliche Grundlagen. Vor allem die besondere Form der Auflösung der Gentilgesellschaft. Marx gibt darüber eine eingehende und ausführliche Analyse, aus welcher wir hier bloß die allerwesentlichsten Punkte hervorheben können. Das Wesentlichste scheint uns, daß der Einzelne Privateigentümer (und nicht nur Besitzer) seiner Parzelle wird, daß aber gleichzeitig dieses Privateigentum an die Gemeindemitgliedschaft gebunden ist: »Voraussetzung bleibt hier für die Aneignung des Grund und Bodens Mitglied der Gemeinde zu sein, aber als Gemeindemitglied ist der Einzelne Privateigentümer.« Das hat für die Produktionsverhältnisse die natürliche Folge, daß keine Staatssklaverei entsteht (wie im Orient), sondern daß die Sklaven stets den Privateigentümern angehören. Es ist klar, daß ein solches gesellschaftliches Sein auch bewußtseinsmäßig in der Rich-

tung einer gesteigerten und differenzierteren Ausbildung der Subjekt-Objekt-Beziehung sich auswirken muß, im Vergleich zu Formationen, in denen einerseits die urkommunistischen Gemeinsamkeitsformen des gesellschaftlichen Lebens aufbewahrt bleiben und dabei, statt der in Griechenland erwachsenen Freiheit und Selbständigkeit der einzelnen Gemeinden, diese unter zentralistischer, tyrannischer Herrschaft stehen (Orient). Diese Tendenz der Entwicklung wird noch dadurch gesteigert und beschleunigt, daß sie ganz eng mit der Entstehung und dem raschen Wachstum von Städten, von städtischer Kultur verbunden ist. Diese in Griechenland ausgebildete Form »unterstellt nicht das Land als die Basis, sondern die Stadt als schon geschaffenen Sitz (Zentrum) der Landleute (Grundeigentümer). Der Acker erscheint als Territorium der Stadt; nicht das Dorf als bloßes Zubehör zum Land.« Die unauflösbare Problematik einer solchen Formation haben wir hier nicht zu untersuchen. Nur der Abrundung wegen sei bemerkt, daß Marx das relative Gleichbleiben der Vermögen als Grundlage der Blüte solcher Gemeinwesen betrachtet: »Die Voraussetzung der Fortdauer des Gemeinwesens ist die Erhaltung der Gleichheit und der seiner freien self-sustaining peasants und die eigene Arbeit als die Bedingung der Fortdauer ihres Eigentums.«¹

Diese Grundzüge der ökonomischen Entwicklung haben eine für unser Problem äußerst wichtige Folge: die auf diesem Boden entstehende politische Demokratie (selbstredend eine solche der Sklavenhalter) erstreckt sich auch auf das Gebiet der Religion, wodurch eine frühe und weitgehende Emanzipation der Entfaltung der Wissenschaft von den sozialen und ideologischen Bedürfnissen der Religion möglich wurde. Jacob Burckhardt stellt diese neue Lage mit ihren wichtigsten Folgen in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen: »Vor allem hatte hier kein Priestertum aus Religion und Philosophie *eins* gemacht, und besonders bedingte die Religion auch, wie schon gesagt, keine Kaste, welche als gegebene Hüterin des Wissens und Glaubens zugleich auch die Eigentümerin des Denkens hätte sein können.«² ~~Das ist jedoch bloß die negativ befreiende Seite für die Entwicklung einer wissenschaftlichen Methode und Weltanschauung. Dieselben Entwicklungs-~~

¹ Marx: Grundrisse, a. a. O. S. 378/9.

² J. Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte, Leipzig, Kröners Taschenausgabe, Band II S. 358, ähnlich: J. Beleh: Griechische Geschichte, Straßburg 1893, Band I, S. 127 f.

tendenzen der griechischen Gesellschaft, die wir eben kurz geschildert haben, bringen auf der anderen Seite eine gesellschaftliche Verachtung der Arbeit hervor, deren Folgen man im Laufe der Geschichte der griechischen Wissenschaft und Philosophie immer wieder beobachten kann. Marx verspottet Nassau Senior, weil dieser Moses einen »produktiven Arbeiter« nennt. Er hebt dabei den scharfen Gegensatz der Beziehung zur Arbeit in Antike und Kapitalismus hervor. »War es Moses von Ägypten oder Moses Mendelssohn? Moses würde sich schön bei Herrn Senior bedankt haben, ein Smithscher »produktiver Arbeiter« zu sein. Diese Menschen sind so unter ihre fixen Bourgeois-Ideen unterjocht, daß sie glauben würden, den Aristoteles oder den Julius Caesar zu beleidigen, wenn sie dieselben »unproduktive Arbeiter« nannten. Diese würde schon den Titel »Arbeiter« als eine Beleidigung betrachten haben!« Damit sind erst die gesellschaftlichen Grundlagen für die erste klare Trennung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit von der des Alltags sowie von der der Religion gegeben. Erst die so errungene Selbständigkeit der Wissenschaft macht es möglich, allmählich eine einheitliche wissenschaftliche Methodologie und Weltanschauung auszubilden, die Kategorien in ihrer wissenschaftlichen Eigenart und Reinheit zu erkennen, die einzelnen Ergebnisse der Praxis und der Forschung zu verallgemeinern und zu systematisieren etc.

Natürlich bedeutet die so errungene Freiheit zur Selbstbewegung der Wissenschaft nicht ihre konfliktlose Evolution. Im Gegenteil. Gerade dadurch wird es erst möglich, die inhaltliche und methodologische Gegensätzlichkeit zu Religion (auch Alltagsdenken) klar auszusprechen, wissenschaftlich zu formulieren. Eben deshalb wäre es falsch, diese Freiheit unzulässig zu verabsolutieren. Aus unserer obigen Feststellung, daß es für die griechische Religion und Priesterschaft unmöglich war, die Wissenschaft sich zu unterwerfen, folgt keineswegs ein friedliches Verhältnis zwischen beiden. Das Herausarbeiten der spezifischen Kategorien und Methoden der Wissenschaft bedeutete zwangsläufig einen immer entschiedeneren Kampf gegen jede Art von Personifikation und damit gegen jene Mythen, in denen die griechische Religiosität sich objektivierte. (Aus der von uns angedeuteten historischen Lage folgt ebenfalls notwendig, daß der Kunst, besonders der Poesie, durch Ausbildung und Auslegung dieser Mythen eine sonst nie dagewesene Rolle zuteil wurde; woraus denn auch die auffallend feindselige Stimmung

[1 Marx: Theorien über den Mehrwert, 2. a. O. Band I S. 387.]

zwischen Philosophie und Poesie als eines der Merkmale der griechischen Entwicklung zu erklären ist.) Was die Religion betrifft, so darf man das Fehlen einer Priesterkaste nicht einfach als gesellschaftliche Machtlosigkeit der Religion auffassen. Die ganze Struktur der Polis, die herrschende Stellung des öffentlichen Lebens, die sich schon im Grundeigentum ausdrückt, indem man nur als Bürger der Polis Privateigentümer seiner Parzelle sein kann, würde dem widersprechen. Der religiöse Kultus, die Tempel etc. waren seit Anfang einer Gesetzgebung rechtlich (und früher durch Sitte) geschützt. Und im Verlauf der sich verschärfenden Attacken auf die personifizierende, anthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit werden diese Gesetze auch auf die theoretischen Angriffe gegen die Religion ausgedehnt. So entstand in Athen das Gesetz gegen die »Asebeia«: »Es sollen die Leute vor Gericht gezogen werden, die nicht an die Religion glauben oder Unterricht in der Astronomie erteilen¹.« So wurden z. B. Anaxagoras, Protagoras etc. verklagt. Es ist sehr bezeichnend, daß im Gesetz selbst, wie in der Anklage gegen Anaxagoras, die Astronomie eine entscheidende Rolle spielt. Sie ist und bleibt für lange Zeit das Schlachtfeld, wo anthropomorphisierende und desanthropomorphisierende Widerspiegelungen der Wirklichkeit vor allem zusammenstoßen. Es zeigt sich aber zugleich, daß die in den Einzelheiten wissenschaftliche, auf exakte Beobachtung und Mathematik fundierte Forschung nicht genügt, um den prinzipiellen Gegensatz auszutragen. Die in vieler Hinsicht hochentwickelte Astronomie des Orients konnte in personifizierende Begriffssysteme eingebaut werden. Erst die methodologische und weltanschauliche Verallgemeinerung bei den Griechen zeigt, daß sich an dieser Frage die Wege trennen können und müssen. Die griechischen »Asebeia«-Prozesse sind ein Vorklang jener Verfahren, die die Inquisition gegen Giordano Bruno und Galilei geführt hat.

Die griechische Entwicklung schafft auf diese Weise die Fundamente des wissenschaftlichen Denkens. Allerdings muß sogleich hinzugefügt werden, daß dieselben Gesetze der griechischen Produktionsweise, die diese Möglichkeit hervorgebracht haben, zugleich ihrer restlosen Entfaltung, ihrem konsequenten Zu-Ende-führen unübersteigbare Hindernisse in den Weg stellten: die infolge der Sklavenwirtschaft entstandene Verachtung der produktiven Arbeit, das, was Jacob Burckhardt das Antibanausentum nennt. Wir können uns auch mit dieser Frage hier unmöglich eingehend beschäftigen,

¹ Zitiert bei W. Nestlé: Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940, S. 479 f.

selbst wenn wir uns auf die hier vor allem wesentliche Frage, auf die gegenseitige Befruchtung von Produktion und Theorie beschränken würden. Es genüge, wenn wir – nach Plutarchs Biographie des Marcellus – diese Lage kurz andeuten. Plutarch erzählt, wie Versuche, die Gesetze der Geometrie auf den Maschinenbau anzuwenden, den heftigsten Widerstand Platons hervorriefen, der eine Entwürdigung der Geometrie darin sah, daß sie auf praktisch-mechanische Probleme angewendet, in die sinnlich-körperliche Welt herabgezogen werde. Unter solchen Einflüssen trennte sich die Mechanik von der Geometrie und wurde zum Handwerk, das vor allem im Heer angewendet wurde. Und selbst bei Archimedes hebt Plutarch hervor, daß er die Anwendung der Mechanik als Handwerk verachtete und nur aus Patriotismus sich an der Verteidigung von Syrakusa mit seinen Erfindungen beteiligte. Die Verachtung der produktiven Arbeit ist natürlich nur die ideologische Kehrseite der Lage, daß in einer Sklavenwirtschaft die Anwendung von Maschinen (eine wissenschaftliche Rationalisierung der Arbeit) ökonomisch unmöglich ist. Das hat zur Folge, daß in der griechischen Entwicklung weder die Ergebnisse der theoretischen Forschung einen ausschlaggebenden Einfluß auf die Technik der Produktion, noch die Probleme der Produktion eine befruchtende, weiterführende Wirkung auf die Wissenschaft haben konnten. ~~Es ist bezeichnend, daß die meisten geistvollen Erfindungen Herons im Altertum bloß Spielereien blieben, und es der Wissenschaft der Renaissance vorbehalten blieb, aus ihnen wirklich praktische und darum theoretische Folgerungen zu ziehen¹. Diese Schranke ist in der griechischen Wissenschaft und Philosophie überall spürbar; sie verhindert den konsequenten, bis in die Details hinunterreichenden Ausbau des wissenschaftlichen Prinzips, der wissenschaftlichen Methode in der Ausbildung der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die einheitliche Begriffsbildung in Wissenschaft und Philosophie gerade in ihrem Gegensatz zum Alltagsdenken und zur Religion und gleichzeitig den Ausbau eines allseitigen Zusammenhangs zwischen Wissenschaft und Praxis des Alltags.~~

Innerhalb dieser Schranken hat jedoch die griechische Philosophie die entscheidenden Probleme der Eigenart der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht nur aufgeworfen, sondern vielfach zu einer vollen Klärung gebracht. Sie hat – und damit steht die Ausbildung der Dialektik

¹ P. S. Kudrawzew: *Geschichte der Physik* (in ungarischer Sprache), Budapest 1951, S. 71.

auf einem hohen Niveau im engsten Zusammenhang – sowohl die Formen der Trennung und der Gegensätzlichkeit wissenschaftlichen und alltäglichen (auch religiösen) Denkens, wie die Funktion der wissenschaftlichen Widerspiegelung im Dienst des Lebens, ihre befruchtende Rückkehr ins Leben herausgearbeitet. Die oben angedeutete Schranke hat zur Folge, daß die Wechselbeziehungen zwischen Wissenschaft und Leben auf dem Gebiet der gesellschaftlichen Erkenntnis, z. B. in der Ethik, sich viel konkreter zeigen, als in der Methodologie der Naturwissenschaften, wo, besonders in den späteren Entwicklungsetappen der Naturphilosophie wieder überwiegend anthropomorphisierende Kategorien in den Mittelpunkt gestellt werden. Die Hauptlinie ist trotz alledem die Begründung einer wirklichen Objektivität der Erkenntnis, ihre Loslösung von jenem Subjektivismus, der innerhalb des Alltagslebens unüberwindlich bleibt: die Kritik der Sinnestäuschungen, der Trugschlüsse, die die Unmittelbarkeit des alltäglichen Denkens hervorbringt, stehen dabei im Zentrum. Von diesem Standpunkt bedeutet die Philosophie der Vorsokratiker einen Wendepunkt in der Geschichte des menschlichen Denkens. Ob das Feuer oder das Wasser als die allgemeinste Substanz bestimmt wird, aus der alle Erscheinungen der Wirklichkeit abgeleitet und erklärt werden sollen, ob eine auf Objektivität drängende dialektische Widersprüchlichkeit der Ruhe oder der Bewegung aufgedeckt wird: in allen diesen Fällen geht das philosophische Bestreben darauf aus, die menschliche Subjektivität mit ihren Grenzen, Beschränkungen, Vorurteilen weit hinter sich zu lassen, die objektive Wirklichkeit, so wie sie an sich ist – möglichst wenig getrübt von den Zutaten des menschlichen Bewußtseins – mit höchster Treue widerzuspiegeln. Diese Bewegung erreicht ihren Gipfelpunkt im Atomismus von Demokrit und Epikur, wo bereits unsere ganze menschliche Erscheinungswelt als gesetzmäßiges Produkt der Beziehungen und Bewegungen der Elementarteile der Materie gefaßt wird. Wenn auch hier überall – und insbesondere auf dieser geistigen Spitze – die von uns geschilderte Schwäche, die Unmöglichkeit, das philosophisch richtig ergriffene Prinzip zur wirklichen Forschungsmethode der Wissenschaft bis in die Einzeluntersuchungen zu machen, stets wieder auftaucht, so ist es doch unzweifelhaft, daß die griechische Philosophie hier das endgültige – zwar in Einzelheiten vielfach zu korrigierende – methodologische Modell für die Widerspiegelung der Natur gefunden hat.

Analysiert man die methodologischen Grundlagen des von Thales bis Demokrit-Epikur Erreichten, so lassen sich zwei grundlegende Feststellungen machen. Erstens, daß ein wahrhaft wissenschaftliches Erfassen der objek-

tiven Wirklichkeit nur durch einen radikalen Bruch mit der personifizierenden, anthropomorphisierenden Anschauungsweise möglich ist. Die wissenschaftliche Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist ein Desanthropomorphisieren sowohl des Objekts wie des Subjekts der Erkenntnis. Des Objekts, indem sein An-sich von allen Zutaten des Anthropomorphismus nach Möglichkeit gereinigt wird; des Subjekts, indem es sein Verhalten zur Wirklichkeit darauf einstellt, die eigenen Anschauungen, Vorstellungen, Begriffsbildungen ununterbrochen daraufhin zu kontrollieren, wo und wie anthropomorphisierende Entstellungen der Objektivität in die Aufnahme der Wirklichkeit eindringen können. Der konkrete Ausbau wird das Ergebnis einer späteren Entwicklung sein, die methodologischen Grundlagen sind aber bereits hier niedergelegt: daß das Subjekt der Erkenntnis eigene Instrumente, Verfahrensweisen ersinnt, mit deren Hilfe es einerseits die Rezeption der Wirklichkeit unabhängig von den Schranken der menschlichen Sinnlichkeit macht, andererseits aber die Selbstkontrolle sozusagen automatisiert.

Zu dieser Frage des Desanthropomorphisierens sei aber noch – zweitens – bemerkt, daß sein Vollzug mit dem Bewußtwerden des philosophischen Materialismus zusammengeht. Wir haben gesehen, daß der urwüchsige, spontane Materialismus des Alltagslebens keinen gedanklichen Schutz gegen das Vordringen, gegen die Herrschaft der idealistisch-religiösen Personifikation aufzubieten vermag. Dementsprechend ist der auf einer relativ großen Höhe der Kultur auftretende philosophische Materialismus keineswegs seine direkte Weiterführung und Ausbildung. Natürlich kann er sich auch auf solche Erlebnisse stützen, aber selbst dies geschieht in einer durchaus kritisch-dialektischen Weise, indem einerseits die unmittelbaren Sinneseindrücke als Grundlage genommen und gegen idealistische Uminterpretationen verteidigt werden, andererseits jedoch ihre sich ununterbrochen verschärfende kritische Überprüfung vollzogen wird. Die spontane Überzeugung von der Existenz einer vom menschlichen Bewußtsein unabhängigen Außenwelt erfährt also eine qualitative Änderung, eine qualitative Erhöhung durch ihr philosophisches Bewußtwerden, durch ihre weltanschauliche Verallgemeinerung. Dadurch tritt erst der bewußte Kampf von Materialismus und Idealismus in die Philosophie ein, wird zu ihrer Zentralfrage. Und die Höhe dieser materialistischen Verallgemeinerung, die zugleich Weite und Tiefe des Durchdringens der Wissenschaft mit der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung und Begriffsbildung bedingt, umreißt zugleich das Terrain des Kampfes zwischen Materialismus und Idealismus. Es kann hier natur-

gemäß nicht unsere Aufgabe sein, diesen Widerstreit auch nur andeutungsweise zu skizzieren. Es muß nur bemerkt werden, daß im Laufe der Geschichte der desanthropomorphisierende Materialismus immer größere Gebiete des menschlichen Wissens erobert, die der Idealismus – nolens volens – als solche zu räumen gezwungen ist, so daß in bezug auf das Schlachtfeld die Möglichkeiten des Idealismus immer stärker eingeengt werden, was selbstredend nicht eine Kapitulation, sondern zuweilen eine Verschärfung der Zusammenstöße bedeutet, allerdings unter geänderten Bedingungen. Es ist aber für die aus der Ökonomie der Sklavenwirtschaft stammenden Schwächen des griechischen Materialismus, der griechischen Art der Desanthropomorphisierung charakteristisch, daß diese veränderten Formen zumeist erst nach der Renaissance auftauchen. Und auch in dieser selbst gibt es noch heftige Fehden um die anthropomorphisierende Wesensart der gesamten Erkenntnis (Fludd gegen Kepler und Gassendi).

Es entspricht der Lage der griechischen Kultur, daß die desanthropomorphisierende Tendenz der Vorsokratiker notwendig in einer Kritik der Mythen, die Inhalt und Form des religiösen Weltbilds der Zeit bestimmen, kulminiert. Und da die Poesie in ihrer Ausbildung, Entwicklung Uminterpretation etc. eine ausschlaggebendere Rolle spielt, als je später in der Geschichte, wird in dieser Kritik der Religion die Poesie mitbetroffen. Die sogenannte Kunstfeindlichkeit der griechischen Philosophie von den Vorsokratikern bis Platon hat hier ihre geistigen Wurzeln. In der Wiederaufnahme der desanthropomorphisierenden Tendenzen seit der Renaissance verschwindet dieser Angriff auf die Kunst oder spielt wenigstens eine äußerst episodische Rolle. Das hängt einerseits mit der Entwicklung der exakten Naturwissenschaften, und mit dem Konkreterwerden der desanthropomorphisierenden Kategorien zusammen, wodurch es möglich wird, in der Kunst eine andere, spezifische Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit zu erkennen (man denke an die Stellungnahme von Galilei, Bacon etc. zur Kunst). Andererseits damit, daß die Mythenbildung und Interpretation des Mittelalters von der Kirche vollzogen wurde; die Kunst hatte ebenfalls einen Freiheitskampf gegen sie zu bestehen.

Ganz klar und prinzipiell tritt dieser Kampf gegen jedwedes Anthropomorphisieren in den bekannten Aussprüchen von Xenophanes hervor: »Doch wähen die Sterblichen die Götter würden geboren und hätten Gewand und Stimme und Gestalt wie sie.« – »Doch wenn die Ochsen und Rosse und Löwen Hände hätten oder malen könnten mit ihren Händen und Werke bilden wie die Menschen, so würden die Rosse roßähnliche, die Ochsen

ochsenähnliche Göttergestalten machen und solche Körper bilden, wie jede Art gerade selbst das Aussehen hätte.« – »Die Äthiopier behaupten, ihre Götter seien schwarz und stumpfnasig, die Thraker blauäugig und rot-haarig¹.« Damit ist eine äußerst wichtige Umkehrung im menschlichen Denken entstanden: das, was bis dahin von der primitiven Magie bis zur entwickelten Religion als Erklärungsgrund der Phänomene in Natur und Gesellschaft, als das zentrale Prinzip der wahrhaft objektiven Wirklichkeit auftrat, erscheint nunmehr als ein selbst der Erklärung bedürftiges subjektives Phänomen der menschlichen Gesellschaft. ~~Ob das Aufwerfen einer solchen Umkehrung des Problems zu einem radikalen Leugnen der Existenz der Götterwelt, zur wirklichen Entgottung (Desanthropomorphisierung) des Universums führt, oder ob die gesellschaftliche Notwendigkeit der Religion, bei Feststellung ihrer Quelle in menschlichen Bedürfnissen, in Aktivitäten der menschlichen Phantasie, doch anerkannt wird, ist vom Standpunkt unserer Fragestellung nicht entscheidend, so wichtig sie vom Standpunkt der allgemeinen Kulturentwicklung auch sein mag. Um so mehr als eine solche Verteidigung der Religion auf der Grundlage des »consensus gentium« als Apologie gerade jener einen Religion, die geschützt werden soll, sehr wenig nützt. Protagoras kommt gerade dadurch zu einem vollkommenen – wenn man diesen Ausdruck für Griechenland gebrauchen darf – historischen Relativismus, nach welchem jedes Volk die ihm entsprechenden Götter besitzt und verehrt². Diese Tendenz kann aber noch weitergehen; sie erhält etwa bei Kritias eine vollständig zynisch-nihilistische Form: die Religion wird als ein geistiges Polizeimittel zur Herstellung der Ordnung ideologisch gerechtfertigt:~~

So vor Gewalttat schützte nun Gesetzes Macht,
Doch was nicht offen böser Sinn sich unterwand
Zu tun, versucht er heimlich, und oft glückt es ihm.
Da, mein ich, sann mit weisem Sinn ein kluger Mann
Für das Geschlecht der Menschen eine Furcht sich aus,
Ein Schrecknis für die Bösen, wenn verstohlen auch
Sie Schlimmes täten, sagten oder sannen nur:
Den Götterglauben führt er unter ihnen ein!
~~Es sei ein Wesen, lehrt er, über Menschenart.~~

¹ H. Diels: Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906, Band I S. 49.

² Nestle: a. a. O. S. 280.

~~Blühend in ewig junger, unerschöpfter Kraft,
Das hör und sehe mit dem innern geistgen Sinn,
Und acht aufs Recht! Kein Wort des Menschen, keine Tat,
Die es nicht sehn, die es nicht hören könne. »Drum,«
So warnt er, »wenn du noch so heimlich Böses sinnst,
Es sehns die Götter. Ist ihr ganzes Wesen doch
Vernunft!«~~

Parallel zu dieser Kritik des religiösen Anthropomorphisierens entfaltet sich in der griechischen Philosophie auch die des Alltagsdenkens. Sie ist ein durchlaufendes Motiv ihrer ganzen Entwicklung, sie ist schon in der Dialektik des Seins und des Werdens bei den Eleaten und Heraklit vorhanden, erhält immer entwickeltere Formen in der späteren Philosophie, wobei – was auf dieser Stufe unvermeidlich scheint – die Kritik der subjektiven und anthropomorphistischen Schranken des Alltagsdenkens hier in einen halb oder ganz religiösen Idealismus umschlägt: die gesellschaftliche Entwicklung, in welcher die notwendige Sackgasse der Sklavenwirtschaft immer deutlicher zum Ausdruck kommt, läßt für unser Problem vor allem das hervortreten, daß das objektive Wissen von der Natur, das in dieser Periode in den Einzelwissenschaften seinen Gipfelpunkt erreicht, weniger imstande ist das allgemeine erkenntnismäßige Verhalten des Anthropomorphisierens zu beeinflussen, als die weitaus lückenhafteren Kenntnisse des dezidiert philosophischen Anfangs. Hegel hat die so entstehende Lage sehr klar erblickt. Er sieht den Unterschied zwischen antikem und modernem Skeptizismus (und auch den zwischen der frühen und späten Periode in der Antike selbst) darin, daß ersterer eine Kritik des Alltagsdenkens ist, während der zweite sich vor allem gegen die Objektivität des philosophischen Denkens richtet. ~~Es ist klar, daß für uns gerade die erste Periode, als Ergänzung des bisher Ausgeführten, wichtig ist, während die zweite als Moment des oben angedeuteten Rückschlags einstweilen außerhalb des Rahmens unserer Untersuchung steht.~~ Hegel führt über die erste folgendes aus: »Noch mehr aber beweist der Inhalt dieser Tropen... wie sie ganz allein gegen den Dogmatismus des gemeinen Menschenverstandes gehen; kein einziger betrifft die Vernunft und ihre Erkenntnis, sondern alle durchaus nur das

¹ Zitiert aus »Sokrates geschildert von seinen Schülern«, Jena 1791, Band II S. 394 f.

Endliche und das Erkennen des Endlichen, den Verstand... Dieser Skeptizismus ist demnach... gegen den gemeinen Menschenverstand oder das gemeine Bewußtsein gewendet, welches das Gegebene, die Tatsache, das Endliche (dies Endliche heiße Erscheinung oder Begriff) festhält und an ihm als einem Gewissen, Sichern, Ewigen klebt; jene skeptischen Tropen zeigen ihm das Unstete solcher Gewißeheiten auf eine Art, welche dem gemeinen Bewußtsein nahe liegt.«¹ Man muß nur die Ausführungen von Sextus Empiricus über seine ersten Tropen durchlesen, um zu sehen, daß er die – aus der Subjektivität stammenden – Irrtumsmöglichkeiten der menschlichen Sinne analysiert, auf die daraus notwendig entstehenden Widersprüche aufmerksam macht. Hegels Auffassung dieser Art des Skeptizismus konzentriert sich darauf, daß sie »als die erste Stufe zur Philosophie angesehen werden« kann, denn die so entstehenden Antinomien beleuchten die Unwahrheit des bloßen Alltagsdenkens. Hegel spricht dabei vom Endlichen und hebt ausdrücklich hervor, es sei einerlei, ob dabei von Erscheinung oder Begriff die Rede sei. Er sieht also das Entscheidende in der Dialektik, die, auf dem Weg so entstehender Antinomien den Dogmatismus (die anthropomorphisierende, subjektgebundene Unmittelbarkeit) auflöst und infolge dieser Befreiung zur Objektivität, zur Erkenntnis der Welt an sich führt. So zeigt er – auf wesentlich höherer Stufe, jedoch dasselbe Problem betreffend – die Antinomien der Geometrie in Beziehung zum Alltagsdenken: »So z. B. Punkt und Raum lassen wir unbefangen gelten. Punkt ist ein Raum und ein Einfaches im Raum, er hat keine Dimension; hat er keine Dimension, so ist er nicht im Raum. Insofern das Eins räumlich ist, nennen wir es einen Punkt; wenn dies aber einen Sinn haben soll, so muß es räumlich sein und als Räumliches Dimension haben, – so ist es aber kein Punkt mehr. Er ist die Negation des Raums, insofern er die Grenze des Raums ist, als solche berührt er den Raum; diese Negation hat also einen Anteil an dem Raum, ist selbst räumlich, – ist so ein Nichtiges in sich, ist aber damit auch ein Dialektisches in sich.«² Es sei hier nur beiläufig bemerkt, daß dieses Problem bereits bei Protagoras auftaucht und auch von Platon in seinem siebten Brief sowie von Aristoteles in der »Metaphysik«

¹ Hegel: Verhältnis des Skeptizismus zur Philosophie, Erste Druckschriften, Leipzig 1928, S. 184.

² Hegel: Geschichte der Philosophie, Werke, Ausgabe Glockner, Band XVIII S. 579.

behandelt worden ist. Der Gegensatz zwischen der Geometrie im Denken des Alltags und zwischen ihrer objektiven Wahrheit, die erst dann zur Geltung gelangt, wenn sie von den Momenten unserer Sinnlichkeit, unserer Verfahrungsweise etc. befreit wird, gehört also zum Gemeingut des griechischen Denkens.

Bahnbrechende Größe und unlösbare Problematik der desanthropomorphisierenden Tendenzen in der griechischen Philosophie zeigen sich oft in unauflösbarer Verschlungenheit mit dem Schicksal der Widerspiegelungstheorie. Daß die Erkenntnis auf der richtigen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit beruht, ist für das griechische Denken eine Selbstverständlichkeit. Eben darum wird sie als Frage bei den Vorsokratikern kaum gestellt, auch dann nicht, wenn der Übergang zur dialektischen Widerspiegelung, infolge des Problems der Objektivität des Wesens, vollzogen wird. Aber auch der Übergang von der philosophischen Auslegung der objektiven Wirklichkeit zu dem Überwiegen erkenntnistheoretischer Fragestellungen rückt die Widerspiegelungstheorie keineswegs aus dem Mittelpunkt, verstärkt im Gegenteil diese ihre Position. So verschieden die Widerspiegelung der Wirklichkeit von Platon und Aristoteles verstanden wird, ihre zentrale Bedeutung bleibt – im Gegensatz zur modernen Philosophie – unbestritten. Da jedoch schon die vorangegangene Entwicklung, auf der Linie der Erklärung des Ansichseins, die Frage der Erkenntnis des Wesens und nicht nur die der unmittelbar-sinnlichen Außenwelt aufgeworfen hat, muß die Wendung auf Erkenntnistheorie gerade hier eine Antwort suchen und zwar bei Platon vor allem in der Frage der Begriffsbildung, ein für diese möglichst exaktes Widerspiegeln der Wirklichkeit, in der Erhellung von Anschauung und Vorstellung.

Mit dieser Wendung zur Erkenntnistheorie wird aber der Weg zum Idealismus beschritten. ~~Die daraus entstehende Problematik, der Gegensatz von Aristoteles zu Platon und noch mehr zum späteren Neuplatonismus, vor allem zu Plotin, gehört nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen.~~ Hier ist nur die Frage wichtig, daß die idealistische Duplikation der Widerspiegelung (sie ist statt einfach die der Wirklichkeit, die der Ideenwelt und der Welt der Empirie) notwendig die bisherigen Errungenschaften der Desanthropomorphisierung der Erkenntnis ernsthaft gefährdet. Zwar bleibt eine ganze Reihe der fundamentalen Ergebnisse dieses Prozesses unverändert bestehen, so Platons Stellung zu Mathematik und Geometrie. Jedoch die Trennung von Ideenwelt und Wirklichkeit, die eigene – metaphysische – Wirklichkeit, die jener von Platon zugesprochen wird, führt, wie Aristoteles von Anfang an

klar sieht und scharf kritisiert, das menschliche Denken wieder auf das bereits verlassene Niveau des Anthropomorphismus zurück. Aristoteles kritisiert z. B. die Wunderlichkeit und Widersprüchlichkeit der Behauptung der platonischen Ideenlehre: »wenn man einerseits sagt, es existieren neben den Dingen in der Welt noch gewisse andere Wesen, andererseits aber diesen die gleiche Beschaffenheit wie den sinnlich wahrnehmbaren Dingen zuschreibt, nur daß sie ewig sein sollen, während jene vergänglich sind.« Aber, fügt er hinzu, über diese Antinomik hinaus führt eine solche Betrachtungsweise notwendig zum Anthropomorphismus und damit zur Religion zurück. Er setzt dementsprechend seinen Gedankengang so fort: »So spricht man von dem Menschen an sich, von dem Pferde an sich und von der Gesundheit an sich, ohne daß eine weitere Änderung im Gegenstand damit einträte; ganz ähnlich wie wenn man zwar das Dasein von Göttern behauptet, sie sich aber ganz menschenähnlich vorstellt. Denn in diesem Falle hat man nichts anderes getan, als daß man Menschen mit dem Prädikat der Ewigkeit ausstattet, in jenem Falle nichts anderes, als daß man sich Ideen denkt, ganz wie sinnliche Gegenstände, aber mit dem Prädikat der Ewigkeit¹.«

Man sieht: die Anthropomorphisierung der Ideenwelt entspringt unmittelbar daraus, daß die idealistische Philosophie dem Wesen eine eigene Existenz neben, besser gesagt über der Erscheinungswelt zuspricht. Diese eigene Existenz muß notwendigerweise mit eigenen Zügen ausgestattet werden, und da diese nicht Abbildungen der materiellen Welt, der unzertrennbaren Verbundenheit und zugleich dialektischen Widersprüchlichkeit sind – was können sie anders sein als Proportionen des menschlichen Wesens? Das ist natürlich nur die allgemeinste Grundlage des hier vorliegenden komplizierten Tatbestandes. Denn die idealistische Tendenz hat hier weitaus konkretere Konsequenzen, die jedoch ausnahmslos derselben Quelle entstammen. Wir haben bereits früher – damals noch sehr abstrakt – darauf hingewiesen, daß die als solche isolierte Psychologie des Arbeitsprozesses ebenso das Modell zu den idealistischen Weltbildern abgibt, wie die Arbeit – in ihrer wahren konkreten Totalität erfaßt – den Ausgangspunkt zur richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit, damit zum Entfernen der anthropomorphisierenden Betrachtungsweisen bildet. Dieser Gegensatz zeigt sich am klarsten in der Beziehung von Subjektivität (Aktivität) und Materie.

¹ Aristoteles: Metaphysik, III. Buch 2. Zitiert nach der Übersetzung von A. Lasson, Jena 1908, S. 43.

Es genügt vielleicht, wenn wir ihn an den Auffassungen von Aristoteles und Plotin beleuchten. Aristoteles unterscheidet vor allem scharf zwischen dem Hervorbringen durch die Natur und dem durch die Arbeit des Menschen: »Durch die Kunst entsteht aber alles, wovon die Form zuvor im Geiste ist... so geht der Gedanke immer weiter bis man zu einer letzten Bedingung gelangt, die man selber herzustellen vermag. Die von diesem Punkte ausgehende Bewegung, die zur Gesundheit hinführt, wird dann ein Hervorbringen genannt. So ergibt sich, daß im gewissen Sinne die Gesundheit aus der Gesundheit wird, das Haus aus einem Hause, das materielle Haus aus einem immateriellen. Denn die Kunst des Arztes und die Kunst des Baumeisters ist die Form der Gesundheit dort, des Hauses hier.«¹

Das klare Trennen der natürlichen und künstlichen Genesis macht nicht nur eine Erkenntnis des Wesens der Arbeit möglich, sondern verhindert auch ihre falsche Verallgemeinerung, das unkritische Anwenden ihrer Kategorien auf die außermenschliche Wirklichkeit. Gerade dies geschieht jedoch bei Plotin. Es gehört zum Wesen der Arbeit, daß in ihr für den Arbeitenden die Eigenschaften der Materie als Möglichkeiten in bezug auf das von ihm gesetzte konkrete Ziel erscheinen. Plotin verallgemeinert nun diese jeweils konkrete und bestimmte Möglichkeit zu einer abstrakten und absoluten und kontrastiert sie mit dem geistigen Anteil an der Arbeit, die in diesem Zusammenhang – ebenfalls abstrakt verallgemeinert – als Aktualität im Gegensatz zur Potentialität erscheint. »Denn«, führt er aus, »das Potentielle kann unmöglich je zur Aktualität übergehen, wenn das Potentielle den ersten Rang im Reiche des Seienden einnimmt. (Polemik gegen den Materialismus, G. L.) Denn es wird sich nicht selbst in Bewegung setzen, sondern das Aktuelle muß vor ihm sein... Denn sicherlich erzeugt die Materie nicht die Form, sie die Qualitätslose, das Quale, noch geht aus Potentialität Aktualität hervor.«² Damit ist alles von der objektiven Wirklichkeit, vor allem von der Natur Hervorgebrachte auf das Schema der Produktion durch die Arbeit reduziert. Was zur notwendigen Folge hat, daß der Produzent nun ebenfalls mit anthropomorphisierenden Zügen ausgestattet gedacht werden kann. Aristoteles hat schon bei Platon die Zwangsläufigkeit dieser Verdrehung durch das Selbständigmachen der Ideen von den Gegenständen

¹ Ebd. VII. Buch 7. 105.

² Plotin: *Enneaden* VI. I. Buch, Kapitel 26. Zitiert nach der Übersetzung von H. F. Müller, Berlin 1878, Band II S. 253.

klar erblickt. Er polemisiert gegen die Auffassung, »daß die Ideen die Ursachen des Seins und des Entstehens sind. Aber gesetzt auch, die Ideen existieren, so kann gleichwohl noch nicht das, was an ihnen Teil hat, zum Dasein gelangen, wo es keine bewegende Ursache gibt... Daß die einen ewig sind, die anderen nicht, das macht doch für die Ursächlichkeit nichts aus.«¹ Für den objektiven Idealismus der Antike, der in der Ideenwelt das von der Erscheinungswelt losgetrennte und selbständig gemachte Wesen auch in einen Realgrund der Wirklichkeit verwandelte, blieb kein anderer Weg offen, als die so statuierte Verursachung anthropomorphisierend, mythologisierend als »Arbeitsprozeß« des Entstehens, Seins und Werdens der Welt aufzufassen und damit allem, was die vorangegangene Philosophie zur Desanthropologisierung der Erkenntnis, zu ihrer Begründung als Wissenschaft geleistet hat, die Spitze abzubereiten.

Diese Modellrolle des Arbeitsprozesses als Grundlage des neueren Anthropomorphisierens ist aber noch intimer historisch bedingt, als es in dieser kurzen und abstrakten Darlegung den Anschein hat. Es handelt sich nämlich nicht bloß um das Hineinprojizieren der abstrahierten Arbeit überhaupt in die realen Kausalzusammenhänge der objektiven Wirklichkeit, sondern darüber hinaus konkret um die ihrer spezifisch antiken Auffassung. Diese tendiert – je stärker die Widersprüche der Sklavenwirtschaft offenbar werden, desto mehr – auf eine Verachtung der Arbeit, vor allem der körperlichen. Das hat nun philosophisch zur Folge, daß die oben geschilderte mythologisch-anthropomorphisierende Beziehung von Ideenwelt und materieller Wirklichkeit eine hierarchische sein muß, in welcher das jeweilige schöpferische Prinzip seinsnotwendig ontologisch höher zu stehen hat, als das von ihm Hervorgebrachte. Plotin sagt: »Auch alles bereits Vollkommene zeugt und erzeugt ein Geringeres als es selbst ist.«² Diese Hierarchie, daß das Geschaffene, das Produzierte notwendig tieferstehen müsse, als der Schöpfer, ist hier eine Konsequenz der griechischen Bewertung der Arbeit. Sie folgt keineswegs unbedingt notwendig aus dem Wesen des philosophischen Idealismus, obwohl sie eine Rückkehr zur religiösen Weltanschauung beinhaltet. Aber unter dem Einfluß der kapitalistischen Ökonomie und ihrer Auffassung der Arbeit, bestimmt der ebenfalls objektive Idealist Hegel diesen Zusammenhang in völlig entgegengesetzter Weise. Er sagt über

¹ Aristoteles: *Metaphysik*, I. Buch, Kapitel 9, a. a. O. S. 31.

² Plotin: *Enneaden* V. I. Buch Kapitel 6, a. a. O. Band II S. 147.

den Arbeitsprozeß und dessen Produkt: »Insofern ist das *Mittel* ein *Höheres* als die *endlichen Zwecke* der *äußeren Zweckmäßigkeit*; – der *Pflug* ist ehrenvoller als die unmittelbaren Genüsse sind, welche durch ihn bereitet werden und die Zwecke sind. Das *Werkzeug* erhält sich, während die unmittelbaren Genüsse vergehen und vergessen werden. An seinen Werkzeugen besitzt der Mensch die Macht über die äußerliche Natur, wenn er auch nach seinen Zwecken ihr vielmehr unterworfen ist.«¹ Wo auch bei Hegel der anthropomorphisierende Demiurgos-Mythos einsetzt, gehört nicht hierher.

Die so in der Antike entstehende Hierarchie erlangt eine ausschlaggebende Bedeutung für das spätere Denken. Sie kehrt allgemein inhaltlich zu den primitiven religiösen Vorstellungen zurück; indem sie jedoch diese Wendung auf entwickelter philosophischer Grundlage vollzieht, indem sie die Ergebnisse des wissenschaftlich-methodologischen Fortschritts teilweise sich einverleibt, schafft sie gedankliche Grundlagen für die Erhaltung der Religion auf einer hochentwickelten Stufe der Zivilisation, der Wissenschaft. Es erübrigt sich, detailliert auseinanderzusetzen, wie wichtig diese Tendenz ist: die einzelnen wissenschaftlichen Ergebnisse, ja die praktisch notwendige Methode der wissenschaftlichen Forschung (das Desanthropomorphisieren mitinbegriffen) aufrechtzuerhalten, auszunützen, ja im einzelnen sogar weiterzubilden, bei einem radikalen Abbrechen der weltanschaulichen Spitze: nämlich die desanthropologisierend einsetzende wissenschaftliche Forschung bei Behandlung der »letzten Fragen« in ein neues Anthropomorphisieren umschlagen zu lassen. Die platonische Ideenlehre ist hierfür ein klassisches Beispiel; ~~ähnliche Lösungsversuche, die wissenschaftliche Methode für die Praxis zu retten, ihr jedoch keinen Einfluß auf die (religiösen) Weltanschauungsfragen zu gestatten, tauchen natürlich auch im Orient auf. Da~~ aber hier zumeist das Priestertum das geistige Leben viel stärker beherrscht, als je in Griechenland, kann dieser Einbau der Einzelwissenschaften in eine anthropomorphisierende Mystik sich viel früher, radikaler und konfliktloser vollziehen, als in der klassischen Antike, in welcher diesem Rückschlag eine ganze Periode des prinzipiellen Desanthropomorphisierens vorangegangen ist, in welcher die Tendenz auf Wissenschaftlichkeit ihren Boden nicht ohne Kampf aufgibt. Andererseits bestimmt die mit Platon einsetzende Zurückführung der Weltanschauung auf das Anthropomorphisieren das Schicksal des wissenschaftlichen Denkens in Europa beinahe ein Jahrtausend lang und

¹ Hegel: Wissenschaft der Logik, Werke, Berlin 1841, Band V S. 220.

~~drängt zeitweise die wirklichen Errungenschaften der Antike fast völlig in Vergessenheit.~~

Da dieser Rückschlag auf einer stolzen Höhe des desanthropomorphisierenden Denkens einsetzt und selbst bedeutende philosophische Errungenschaften aufweisen kann (Weiterentwicklung der Dialektik durch Platon), kann es nicht genügen bei der einfachen Feststellung der Tatsache stehen zu bleiben, daß die Ideenwelt anthropomorphe Züge tragen muß, auch nicht bei einem ~~Aufdecken ihrer gesellschaftlichen Gründe; es muß vielmehr der so entstehende Gegensatz etwas näher beleuchtet werden.~~ Die tiefe Zweideutigkeit der Platonischen Ideenwelt beruht darauf, daß sie gleichzeitig und untrennbar die höchste Abstraktion, die pure Übersinnlichkeit und die lebendigste Konkretheit sein soll. Das von den Dingen abgetrennte, selbständiggemachte Wesen und eine schöpferische, wirksame Kraft, die die Erscheinungswelt hervorbringt, verkörpert sich in der Ideenwelt in sinnlich-mythischen Formen. Bei Platon selbst ist diese Zweideutigkeit oft noch in einem latenten Zustand, sie entfaltet jedoch alle ihre Widersprüche ganz offen im Neuplatonismus. Darum knüpfen wir unsere Betrachtungen an Plotin an. Dieser spricht so über die Ideenwelt: man muß, »wenn von der intelligiblen Substanz und den dortigen Gattungen und Prinzipien die Rede ist, eine intelligible Hypostase annehmen, und zwar als wahrhaft seiend und noch in höherem Grade eins, nach Abzug nämlich des Werdens in den Körpern und der sinnlichen Wahrnehmung und Größen ...¹.« Also kurz zusammengefaßt: die Wirklichkeit selbst, die ja Abbild und Produkt der Ideenwelt sein soll, minus das Werden und die Quantität. Diese beiden Abstraktionen wären – als Abstraktionen, als reine Gedankenoperationen – an sich vollziehbar, obwohl gerade das Erforschen der quantitativen Relationen für eine rationale Erkenntnis der Objektwelt sich als unentbehrlich erwiesen hat. Wie soll aber die von Plotin geforderte Beziehung zu dieser Welt geschaffen sein, wenn sie – was ja die Voraussetzung ist – nicht als pure Abstraktion, gewonnen aus dem Sinnlich-Gegebenen, aufgefaßt wird? Eine existierende Welt – und sie soll ja, wie wir wissen, die höchste Aktualität im Gegensatz zur bloßen Potentialität der Materie sein – die gleichzeitig in sinnlich-unsinnlich-übersinnlicher Unmittelbarkeit aufgenommen und als reines Wesen, als alleinige Substanz und bewegende Kraft der eigentlichen Wirklichkeit aufgefaßt wird – wie kann die Methode ihrer Rezeption formuliert werden?

¹ Plotin: Enneaden VI. II. Buch, Kapitel 7, a. a. O. Band II S. 263.

Dazu mußte die Konzeption der »intellektuellen Anschauung« erdacht werden. (Es kommt auf den Begriff an, nicht darauf, wann und wie der Terminus formuliert wurde.) Diese Konzeption übernimmt von der Wissenschaft – freilich verzerrte – Momente des Desanthropomorphisierens. Denn es ist klar, daß eine solche Wirklichkeit – eine der unmittelbar sinnlichen entsprechende, jedoch ohne Werden und Quantität – unmöglich mit den normalen Mitteln des Denkens begriffen werden kann. Das Hinausgehen über das Alltagsdenken kann aber hier unmöglich einfach das Fortführen des wissenschaftlichen Desanthropologisierungens sein. Nicht nur, weil für dieses gerade die quantifizierende Abstraktion, das Erfassen der Gesetze des Werdens ausschlaggebend ist, sondern weil hier die Tendenz, das reine An sich der Erscheinungen bei möglichster Ausschaltung der Eigenschaften der menschlichen Rezeptivität zu erfassen, vorherrschen muß, während eine Platonische »intelligible Wirklichkeit« mit dem Wesen des Menschen als Menschen unzertrennbar verknüpft ist. Es entsteht also die Forderung, sich simultan über das anthropologische Niveau des Menschen zu erheben, und dies doch – gereinigt – aufzubewahren, ja gerade durch diese Reinigung zu sich selbst zu führen. Darin ist, wie bereits festgestellt, die tiefe Verwandtschaft zum religiösen Verhalten begründet: ein Beibehalten der Unmittelbarkeit in der Verknüpfung von Subjekt und Objekt des Alltagslebens bei einer emphatischen Erhebung über diese Sphäre, bei ihrem pathetischen Verlassen und Verneinen. Der Akt einer solchen Simultaneität bewahrt also einerseits die unmittelbare Beziehung des Alltags zwischen Theorie und Praxis mit allen darin enthaltenen Schranken des Eindringens in die wahre Objektivität, andererseits postuliert er ein Verlassen des normalen menschlichen Verhaltens zur Wirklichkeit: da das Objekt (die intelligible Wirklichkeit, die Ideenwelt) mehr als menschlich ist, muß auch das Subjekt sich über sein eigenes Niveau erheben, um fähig zu werden, es in sich aufzunehmen.

Scheinbar handelt es sich dabei um einen Akt der eigentlichen Menschwerdung: Ideenlehre wie Religion sind darüber einig, daß die menschliche Seele erst hier sich selbst zu finden vermag; im Gegensatz zum wissenschaftlichen Verhalten, in welchem – angeblich – das Menschsein verlassen, vergewaltigt, entleert und verzerrt wird. (Diese schroffe Gegensätzlichkeit ist freilich das Produkt einer viel späteren Entwicklung. Bei Platon sind Mathematik und Geometrie noch unabdingbare Voraussetzungen der »Einweihung«, des Antretens des Wegs zur Ideenwelt, bei den Neuplatonikern ist der Gegensatz etwas klarer, aber noch immer vielfach latent vorhanden, er

tritt erst in der Neuzeit offen in Erscheinung, indem die »Entgötterung« ~~der Welt als eine Gefährdung des Menschseins des Menschen, seiner menschlichen Integrität aufgefaßt wird; so etwa bei Pascal).~~ In Wirklichkeit ist die Lage eine diametral entgegengesetzte. Die Desanthropomorphisierung der Wissenschaft ist ein Instrument des Beherrschens der Welt durch den Menschen: sie ist ein Bewußtmachen, ein Zur-Methode-Erheben jenes Verhaltens, das, wie wir gezeigt haben, mit der Arbeit einsetzt, das den Menschen aus dem Tiersein heraushebt, ihm dazu verhilft, sich zum Menschen zu machen. Die Arbeit und die aus ihr herausgewachsene höchste bewußte Form, das wissenschaftliche Verhalten ist hiermit nicht bloß ein Instrument für die Beherrschung der Objektwelt, sondern untrennbar davon ein Umweg, der infolge eines reicheren Entdeckens der Wirklichkeit, den Menschen selbst bereichert, ihn kompletter, menschlicher macht, als er sonst sein könnte. Jene Erhebung über den Alltag, die intellektuelle Anschauung und Religion fordern, geht dagegen davon aus, daß der Kern des Menschen für ihn selbst ebenso transzendent ist, wie die Ideenwelt oder die religiöse »Wirklichkeit« vom Standpunkt der objektiven, der irdischen Welt. Alle hier vorgeschlagenen Methoden, von der Lehre vom Eros bis zur Askese, Ekstase etc., dienen dazu, das Streben nach diesem transzendenten Wesen im Menschen zu erwecken und es dem wirklichen Menschen schroff abschließend, feindlich ablehnend gegenüberzustellen.

So entsteht hier ein Pseudodesanthropomorphisieren. Und zwar doppelt, sowohl objektiv wie subjektiv. Objektiv, indem eine »übermenschliche«, »menschenjenseitige« Welt statuiert wird, die nicht bloß unabhängig vom menschlichen Bewußtsein existieren soll, wie die wirkliche, sondern im wörtlichen Sinn ein Jenseits repräsentiert, etwas qualitativ Verschiedenes und Höheres allem sonst Wahrnehmbaren und Denkbaren gegenüber; die Totalität ihrer Momente trägt jedoch die Züge eines ins Menschenjenseitige projizierten Anthropomorphisierens an sich. Subjektiv, indem das Subjekt mit seinem gegebenen Menschsein, auch mit seiner moralisch geformten Persönlichkeit radikal brechen muß, um einen fruchtbaren Kontakt mit einer solchen Welt herstellen zu können. Obwohl in der Eroslehre von Platon selbst der Aufstieg von der menschlichen Ethik zur intellektuellen Anschauung der Ideenwelt noch mehr Übergänge als Brüche und Sprünge zeigt, ist es gerechtfertigt, den subjektiven Gegensatz zur innermenschlichen Ethik als subjektives Moment dieses Aufstiegs so schroff zu pointieren. Denn auch hier hat die Nachfolge nicht gezögert, aus dem latent vorhandenen Gegensatz einen offen hervortretenden zu entwickeln.

Es ist für jede wirkliche Ethik bezeichnend, daß sie – mag der Abstand des ethischen Gebots vom Durchschnittsniveau der Praxis in der Alltagswelt noch so groß sein, – an jenes Wesen im Menschen appelliert, das jeder als Mensch, als Persönlichkeit in sich mitenthält; mag dessen Entfaltung noch so große innere Kämpfe, noch so tiefe Krisen hervorrufen, der immanente Kreis der menschlichen Persönlichkeit überhaupt wird doch nicht gesprengt; das von der Ethik geforderte, noch so schwer erringbare Wesen ist doch das Wesen eines jeden einzelnen Menschen als Menschen. Das subjektive Moment des Aufstiegs zur Ideenwelt beinhaltet aber gerade hier einen Bruch: auch das ethisch verwirklichte menschliche Wesen ist bloß irdisch, materiell, kreatürlich im Vergleich zu jenem Subjekt, das würdig und fähig ist, der intellektuellen Anschauung der Ideenwelt teilhaftig zu werden. Es handelt sich also hier, gerade in jener Sphäre, deren Wesen das Gebundensein an die Menschlichkeit ist, um ein Desanthropomorphisieren. Es trägt aber auch hier den Stempel des Pseudodesanthropomorphisierens. Denn an die Stelle der wirklichen konkreten Überwindung jener Momente im Menschen, die ihn an die Oberfläche des Alltags fesseln und ihn daran hindern, das Wesentliche seiner selbst aus eigenen Kräften herauszuarbeiten, tritt eine abstrakte Transzendenz von Forderungen, über die Grenzen des Menschlichen überhaupt hinauszugehen. Und es liegt im Wesen der Sache, daß jene Strömungen in der Ethik, die darauf ausgehen, den – tief mit der gesellschaftlichen Entwicklung verbundenen, in ihr wurzelnden – immanent menschlichen Kern des Menschen herauszuarbeiten und zu bestimmen, sich auch in Auffassung und Darstellung auf eine wirklich objektive wissenschaftliche Begriffsbildung konzentrieren können. Dagegen muß das abstrakt-transzendente Hinausgehen über das Menschliche, theoretisch und praktisch verallgemeinert, zu der Annäherung an oder gar zu der Verwirklichung von magisch-religiösen Gebräuchen, Riten etc. treiben. Dies ist schon im Neuplatonismus, Neupythagoreismus etc. in der Antike geschehen, lange bevor die christliche Religionslehre diese Philosophien sich einverleibt hatte. Also auch subjektiv entsteht hier ein Pseudodesanthropologisieren.

Nur beiläufig sei hier bemerkt, denn die ausführliche Behandlung kann erst später stattfinden, daß das Umschlagen der Konzeption einer menschenjenseitigen Ideenwelt in Anthropomorphismus notwendig eine weitgehende, freilich oft unbewußte Rezeption ästhetischer Prinzipien beinhaltet. Verständlicherweise: denn der übersinnlich-sinnliche Charakter einer Ideenwelt verleiht dieser notwendig gewisse wichtige Züge der Kunst, besser gesagt, einer – ebenfalls ins Transzendente projizierten – Pseudoverwirk-

lichung der Prinzipien des künstlerischen Schaffens; der vollkommene oder jedenfalls übermenschliche Demiurgos muß naturgemäß auch ein Überkünstler sein. Das entschiedene Verwerfen der Kunst bei Platon, das vorbehaltvolle bei Plotin ist nur eine Folge dieser Position. (Der Gehalt dieser Kunstfeindlichkeit ist also gerade das Entgegengesetzte dessen, was bei den Vorsokratikern festgestellt wurde.) Wir führen nun einen längeren Passus aus Plotins Darlegungen über die »intelligible Schönheit« an, damit dem Leser die allgemeinen Umrisse dieser Problemlage klar werden. Die Konsequenzen für die Ästhetik selbst können wir dann auf einer entwickelteren Stufe unserer Analyse ziehen. Plotin sagt: »Es hat auch jeder jedes in sich selbst und wiederum sieht er in dem anderen alles, so daß überall alles und alles und jedes alles und unermesslich ist der Glanz ... An einem jeden ragt ein anderes hervor, es zeigt aber zugleich alles. Hier ist auch reine Bewegung, denn sie stört auf ihrem Gange nicht eine andere von ihr verschiedene Bewegung, auch die Ruhe wird nicht erschüttert, weil sie nicht getrübt wird durch Unbeständigkeit; und das Schöne ist schön, weil es nicht im Schönen ist. Ein jeder schreitet nicht wie auf fremden Boden, sondern eines jeden Stätte ist er selbst was er ist, und da sein Lauf sich nach oben richtet, geht sein Ausgangspunkt mit, und nicht ist er selbst ein anderes noch der Raum ein anderes ... Hier nun (in der Sinnenwelt) geht wohl ein anderer Teil aus dem Teil hervor und jeder Teil bleibt allein für sich; dort aber geht aus dem Ganzen immer jeder Teil hervor und doch ist zugleich der Teil und das Ganze. Zwar erscheint er als Teil, aber das scharfe Auge erblickt ihn als Ganzes ... Für das Schauen dort oben gibt es keine Ermüdung, keine Sättigung, noch Aufhören; denn es war ja kein Mangel vorhanden, nach dessen endlicher Erfüllung man Genüge hätte, noch auch Mannigfaltigkeit oder Verschiedenheit, daß etwa dem einen nicht gefallen könnte, was des anderen ist: unermüdlich, unerschöpft ist alles¹.« Daß hier alle Kategorien und kategorielle Beziehungen aus der Ästhetik hypostasiert sind – freilich in ekstatisch übertriebener Weise – ist offensichtlich.

Wir mußten uns mit dieser rückdeutenden Bewegung der Desanthropomorphisierungstendenzen in der griechischen Philosophie etwas ausführlicher beschäftigen, weil ihre prinzipielle Bedeutung für die Schicksale der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit außerordentlich groß ist. Insbesondere deshalb, weil der Rückschlag nicht von außen, nicht direkt

¹ Plotin: *Enneaden* V. 8. Buch, Kapitel 4, a. a. O. S. 204 f.

von jenem magisch-religiösen Vorstellungskreis aus erfolgt ist, den die griechische Philosophie ursprünglich zu überwinden unternahm, und in dessen Überwinden sie welthistorisch bedeutsame Schritte tat, sondern aus der Philosophie selbst. Das bedeutet, wie wir es schon aus dem bisher Ausgeführten ersehen können, daß der Kampf zwischen anthropomorphisierenden und desanthropomorphisierenden Tendenzen in allen Fragen der Ausbildung und Auslegung der Widerspiegelungslehre sich auf einem wesentlich höheren Niveau abspielen muß, als früher. Es handelt sich nunmehr nicht mehr bloß um Versuche, eine primitiv anthropomorphisierende Anschauungsweise zu überwinden, es kommt seit dieser Wendung auch darauf an, den Widerstreit dieser Tendenzen innerhalb der höchstentwickelten Philosophie und Wissenschaft zu Ende zu führen. Um so mehr als ja der Kampf auch im spätgriechischen Denken nicht zum Stillstand gekommen ist. Wir haben ja den Widerstand von Aristoteles gegen den anthropomorphisierenden, objektiv wissenschaftsfeindlichen Geist der Ideenlehre kurz angedeutet, und es genügt den Namen Epikurs zu nennen, um diese Lage von einer anderen Seite zu beleuchten. Bei Epikur ist der schroff gegen den religiösen Glauben gerichtete Geist offenkundig; Lukrez betont die Weltbedeutung dieses Kerns seiner Philosophie, und noch Hegel, dessen Ablehnung Epikurs gegenüber oft bis zur völligen Verständnislosigkeit geht, hebt in bezug auf seine Physik hervor, »daß sie sich dem Aberglauben der Griechen und Römer entgegensetzt und die Menschen darüber erhoben hat.«¹

II *Der widerspruchsvolle Aufschwung des Desanthropomorphisierens in der Neuzeit*

Trotz dieses Widerstandes muß festgestellt werden, daß im Ausgang der Antike die anthropomorphisierenden Tendenzen das Übergewicht erhielten, daß sie im wesentlichen das mittelalterliche Denken beherrschten. Der neue Angriff auf das anthropomorphisierende Prinzip setzt im großen Stil erst mit der Renaissance ein und gibt allen Problemen jenen Grundcharakter, den sie – freilich mit vielen, nicht unwichtigen Variationen – bis auf unsere Tage behalten haben. Daß diese neuere Entwicklung wesentlich andere

¹ Hegel: Geschichte der Philosophie, a. a. O. S. 498.

Züge zeigt, hat historische Ursachen. Diese zeigen in bezug auf unser Problem zwei Hauptströmungen.

Erstens hängt Breite, Tiefe, Intensität etc. des Vordringens der desanthropomorphisierenden Richtung davon ab, wie weit Arbeit und Wissenschaft einer Periode die objektive Wirklichkeit zu bewältigen imstande sind. Wir haben auf die Schranken der Sklavenwirtschaft in der Antike hingewiesen, die zur Folge hatten, daß die wissenschaftliche Basis der desanthropologisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit von Anfang an schmal sein mußte, ohne die gesellschaftliche Möglichkeit einer entschiedenen Ausdehnung. Was wiederum dazu führen mußte, daß die genialen Verallgemeinerungen des Anfangs nicht imstande waren, bis in die Details der objektiven Wirklichkeit einzudringen und sich daran, an besonderen Tatsachen, Zusammenhängen, besonderen Gesetzlichkeiten etc., zu befruchten, und dadurch sich zu einer konkreten Allgemeinheit, zu einer umfassenden Methodologie zu erheben. Das ändert sich nach dem Zusammenbruch der Sklavenwirtschaft im Mittelalter. Engels zeigt, wie diese »dunklen Jahrhunderte« zu einer Fülle wissenschaftlicher und technischer Entdeckungen führten, deren Existenz erst die neue Wendung zur Wissenschaftlichkeit in der Renaissance ermöglichte¹. Freilich übten sie einzeln und sogleich noch wenig Einfluß auf das von der Theologie beherrschte Denken ihrer Zeit. Eine gewisse Kumulation, ein Umschlagen des langsamen Anwachsens der Quantität in die neue Qualität einer neuen wissenschaftlichen Attitüde war nötig, um diesen Umschwung hervorzubringen.

Zweitens jedoch kreuzt sich diese aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur entspringende Tendenz mit einer anderen, ebenso wichtigen: nicht nur darauf kommt es an, ein wie großes Erkenntnismaterial und dadurch bestimmt, wie tiefgreifende Fragestellungen eine Gesellschaft der Wissenschaft und der Philosophie darbietet, sondern auch darauf, wieweit sie imstande ist, jene Verallgemeinerungen, jene Wahrheiten, die aus diesem jeweiligen Stoffgebiet wissenschaftlich gewonnen werden können, ideologisch zu ertragen. ~~Es ist hier nicht unsere Aufgabe diesen Problemkomplex in Antike, Mittelalter und Neuzeit konkret zu untersuchen. Hier liegt~~ wieder ein Problem vor, wo die Fragen und Antworten des dialektischen Materialismus in die des historischen Materialismus übergehen. Dieser hat jene konkreten gesellschaftlichen Gesetzlichkeiten zu erforschen und aufzu-

¹ Engels: Dialektik der Natur, a. a. O. S. 645 f.

deduzieren, die bestimmen, warum eine soziale Formation auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung jene Art der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, die in ihr, infolge der Höhe ihrer Produktivkräfte möglich geworden ist, schon nicht mehr erträgt, warum auf bestimmten Stufen bestimmter Formationen noch kein Bedürfnis nach Verallgemeinerung der einzeln errungenen, einzeln notwendigen und nützlichen Erfahrungen erwacht und endlich warum unter bestimmten sozialen Bedingungen dieses Bedürfnis eine unwiderstehliche Wucht erhält, etc. etc. Für uns, die wir hier mit dem dialektisch materialistischen Problem beschäftigt sind, wie die desanthropomorphisierenden Momente der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit sich ausbilden, ist die allgemeine Kenntnisaufnahme dieser Zusammenhänge zwar von höchster Wichtigkeit, indem sie uns auf die gesellschaftlichen Motive der ungleichmäßigen Entwicklung auch auf diesem Gebiete aufmerksam macht, indem sie bestimmte konkrete Korrelationen aufzeigt, die für die Fortschritte und Rückschläge auch hier bezeichnend sind; alle diese Fragen kommen jedoch für uns in erster Reihe vom Standpunkt der dialektisch materialistischen Probleme der Widerspiegelung selbst in Betracht.

Wenn wir also jetzt auf die Analyse der neuzeitlichen Entwicklung übergehen, müssen wir vor allem die Hauptmomente des Unterschieds zur Antike hervorheben, die spezifischen Züge dieser Periode – freilich bloß in höchster Allgemeinheit –, wodurch sie eine neue und in bestimmtem Sinne endgültige Wendung im Desanthropomorphisierungsprozeß der wissenschaftlichen Widerspiegelung herbeiführen. Das primäre und übergreifende Moment ist dabei die Entstehung der kapitalistischen Produktionsweise. Diese ökonomische Formation ist nicht etwa zufällig, sondern im Gegenteil infolge des Wesens ihrer Gesetzlichkeit, also aus einer historisch-systematischen Notwendigkeit die letzte Klassengesellschaft. Einerseits produziert der Kapitalismus die materiellen Bedingungen einer Gesellschaft ohne Ausbeutung, andererseits bringt er selbst seinen eigenen »Totengräber«, das Proletariat hervor, eine Klasse, bei welcher die »Bedingung der Befreiung... die Abschaffung jeder Klasse«¹ ist. Daraus entsteht, lange bevor diese Widersprüchlichkeit des Kapitalismus offen hervorgetreten wäre, seine Eigenart als ökonomische Formation, sein prinzipieller Unterschied zu jeder vorangegangenen. Marx bestimmt diese Differenz folgender-

¹ Marx: Das Elend der Philosophie, Stuttgart 1919, S. 163.

maßen: »Alle bisherigen Gesellschaftsformen gingen unter an der Entwicklung des Reichtums – oder, was dasselbe ist, der gesellschaftlichen Produktivkräfte. Bei den Alten, die das Bewußtsein hatten, wird der Reichtum daher direkt als Auflösung des Gemeinwesens denunziert. Die Feudalverfassung ihrerseits ging unter an städtischer Industrie, Handel, moderner Agrikultur (sogar an einzelnen Erfindungen, wie Pulver und Druckerpresse). Mit der Entwicklung des Reichtums – und daher auch neuer Kräfte und erweitertem Verkehr der Individuen – lösten sich die ökonomischen Bedingungen auf, worauf das Gemeinwesen beruhte, die politischen Verhältnisse der verschiedenen Bestandteile des Gemeinwesens, die dem entsprachen: die Religion, worin es idealisiert angeschaut wurde (und beides beruhte wieder auf einem gegebenen Verhältnis zur Natur, in die sich alle Produktivkraft auflöst); der Charakter, Anschauung etc. der Individuen... Allerdings fand Entwicklung statt, nicht nur auf der alten Basis, sondern *Entwicklung dieser Basis selbst*. Die höchste Entwicklung dieser *Basis selbst* (die Blüte, worin sie sich verwandelt; es ist aber doch immer *diese Basis, diese Pflanze, als Blüte*; daher Verwelken *nach* der Blüte und als Folge der Blüte) ist der Punkt, worin sie selbst zu der Form ausgearbeitet ist, worin sie mit der *höchsten Entwicklung der Produktivkräfte* vereinbar, daher auch der reichsten Entwicklung der Individuen. Sobald dieser Punkt erreicht ist, erscheint die weitere Entwicklung als Verfall und die neue Entwicklung beginnt von einer neuen Basis.«¹ Der Kapitalismus dagegen kennt keine derartige Schranken. Natürlich besitzt er bestimmte Schranken, ja er produziert und reproduziert diese ununterbrochen, jedoch, wie Marx sagt, als beständig aufgehobene Schranken, nicht als »heilige Grenze«: »Die Schranke des *Kapitals* ist, daß diese ganze Entwicklung gegensätzlich vor sich geht und das Herausarbeiten der Produktivkräfte, des allgemeinen Reichtums etc., Wissens etc. so erscheint, daß das arbeitende Individuum selbst sich *entäußert*; zu den aus ihm herausgearbeiteten, nicht als den Bedingungen *seines eigenen*, sondern *fremden Reichtums* und seiner eigenen Armut sich verhält. Diese gegensätzliche Form selbst aber ist verschwindend und produziert die realen Bedingungen ihrer eigenen Aufhebung.«² Wie diese Eigenart der kapitalistischen Entwicklung mit der Notwendigkeit und Eigenart der proletarischen Revolution zusammenhängt, gehört nicht hierher.

¹ Marx: Grundrisse, a. a. O. S. 438 f.

² Ebd. S. 440.

Für uns sind dabei zwei Momente wichtig. Erstens, daß die Entfaltung der Produktivkräfte keine »heilige Grenze« im Sinne früherer Formationen hat, sondern für sich betrachtet, die immanente Tendenz zur Schrankenlosigkeit besitzt. Zweitens, daß die schrankenlose Erweiterung der Produktivkräfte in ständiger Wechselwirkung mit einer ebenfalls schrankenlosen Ausbildung der wissenschaftlichen Methode, im gegenseitigen befruchtenden Austausch und Beeinflussen vorgeht. Mit dem Fall der Produktionschranke von früheren Formationen fallen auch alle Schranken der Ausbreitung und Vertiefung der wissenschaftlichen Methode. Die Entwicklung der Wissenschaft erhält erst jetzt, theoretisch und praktisch, den Charakter eines unendlichen Progresses. Damit steht im engen Zusammenhang, daß die Ergebnisse der Wissenschaft, vor allem durch die Umgestaltung des Arbeitsprozesses immer stärker das Alltagsleben durchdringen, und, allerdings ohne seine Grundstruktur umwälzen zu können, seine Erscheinungs- und Äußerungsweisen wesentlich modifizieren. Dazu gehört z. B. das immer weitergreifende Zerreißen der jahrtausendlang bestehenden Verbundenheit zwischen Handwerk und Kunst, die Verwissenschaftlichung von Sphären des Lebens und der Arbeit, denen solche Einwirkungen bis dahin völlig fernstanden etc.

Diese radikal neue Lage beeinflußt auch den Charakter des zweiten von uns untersuchten gesellschaftlich hemmenden Motivs in den Entwicklung des wissenschaftlichen Geistes. Bei den Desanthropomorphisierungstendenzen: die Ablehnung der verallgemeinerten Ergebnisse der Wissenschaft aus Gründen ihrer klassenmäßigen Untragbarkeit. Das Phänomen selbst ist natürlich ein allgemeines: in einer solchen Untragbarkeit drückt sich immer das Problematischerwerden der Lage einer herrschenden Klasse aus; die mit Hilfe der von ihr entfesselten Produktivkräfte entstandene Wissenschaft gerät, wenn ihre Ergebnisse methodologisch und weltanschaulich zu Ende gedacht werden, in Widerspruch zu den ideologischen Voraussetzungen ihrer Klassenherrschaft. Die neue Lage im Kapitalismus besteht in einer Spaltung der Interessen der herrschenden Klasse: sie will einerseits keine Bresche in der Weltanschauung, die ihre Herrschaft unterbaut, dulden, andererseits ist sie, bei Strafe des Untergangs gezwungen, die Produktivkräfte immer weiter zu entwickeln und deshalb auch die Wissenschaft entsprechend zu fördern. Diese gesellschaftlich-geschichtliche Doppelfunktion der herrschenden Klasse in bezug auf unser Problem der Desanthropomorphisierung in der wissenschaftlichen Widerspiegelung, gibt den ideologischen Rückschlägen einen neuen Charakter.

Natürlich versucht die herrschende Klasse, besonders anfangs, in der alten Weise auf Erneuerungen der wissenschaftlichen Methode und auf ihre neuen Ergebnisse zu reagieren. Man sieht dies am deutlichsten in den großen Kämpfen um die Kopernikanische Wendung in der Astronomie. Ohne auf die Details irgendwie eingehen zu können, muß doch festgestellt werden, daß die ideologischen Mächte der damaligen Reaktion gezwungen waren, allmählich die neuen Resultate zu akzeptieren, die Weiterarbeit auf Grund der neuen Methode zumindest zu dulden, auch bei Ablehnung, ja Verfolgung der weltanschaulichen Konsequenzen. (Man denke an die Position des Kardinals Bellarmin.) Die späteren Zusammenstöße von Wissenschaft und reaktionärer Ideologie zeigen noch deutlicher dasselbe Bild.

Daraus folgt jedoch keineswegs, daß Methode und Resultat der Wissenschaft, in der, wie wir bald sehen werden, immer bewußter und energischer das Prinzip des Desanthropomorphisierens zur Herrschaft gelangt, für die herrschende Klasse ideologisch tragbar würden. Im Gegenteil. Ihr Kampf gegen solche Ergebnisse verstärkt sich, sie ist aber gezwungen, neue Mittel in Anspruch zu nehmen. Diese müssen nun so beschaffen sein, daß sie den normalen, praktisch wirksamen Entwicklungsgang der Wissenschaft (das Desanthropomorphisieren natürlich mitinbegriffen) nicht stören und bloß den weltanschaulichen Verallgemeinerungen dieser Ergebnisse die Spitze abbrechen, aus ihnen solche Folgerungen ziehen, die den konservierenden Erhaltungstendenzen des jeweiligen Gesellschaftszustandes entsprechen. Das bedeutet sogleich eine Verengung des Kampfterrains. Während der objektive Idealismus der Spätantike dem konkreten – desanthropomorphisierenden – Weltbild der wissenschaftlichen Philosophie ein anderes, ebenfalls konkretes, aber anthropomorphisierendes gegenübergestellt hat (man denke an Gegensätze wie Demokrit-Platon, Epikur-Plotin), ziehen sich die modernen Rückschlagstendenzen zumeist auf einen erkenntnistheoretisch orientierten subjektiven Idealismus zurück. Der Sinn dieser Rückschläge besteht darin, daß – da es unmöglich geworden ist, dem desanthropomorphisierenden Weltbild der Wissenschaft ein konkretes anthropomorphisierendes gegenüberzustellen, ohne die Weiterentwicklung der Wissenschaft zu gefährden – der Anspruch der menschlichen Erkenntnis, die objektive Wirklichkeit zu erkennen, »kritisch« abgelehnt wird. Die Wissenschaft kann nun in der Welt der Phänomene nach Belieben schalten und walten, denn daraus lassen sich für die an sich seiende Welt, für die objektive Wirklichkeit überhaupt keine Folgerungen ziehen. Der subjektiv gewordene philosophische

Idealismus zieht sich auf die Position des bloß erkenntnistheoretischen Verbots eines objektiven Weltbilds zurück.

~~Es ist hier nicht unsere Aufgabe die große Variabilität der möglichen, sich hier ergebenden Stellungnahmen auch nur anzudeuten.~~ Der auf diese Weise entstehende Spielraum erstreckt sich von der einfachen, »erkenntnistheoretischen« Rekonstituierung der Religionen bis zum religiösen Atheismus, vom vollendeten Agnostizismus der Positivisten bis zur freien Mythenbildung etc. Wir können hier auf eine detaillierte Behandlung dieser Vielheit von Formen um so eher verzichten, als diese vom Aspekt unseres Problems dieselbe Physiognomie zeigen: die das Anthropomorphisierens. Diese Tendenz ist naturgemäß am deutlichsten sichtbar, wo es sich um die philosophische Rettung alter Religionsvorstellungen oder um das Neuschaffen von Mythen handelt. Freilich gerät auch hier immer stärker der alte, trügerische Glaube an die Objektivität solcher vom Menschen geschaffener Gebilde ins Wanken. Bei Schleiermacher oder Kierkegaard ist das Bewußtwerden der Subjektivität bereits zum Prinzip der neuen Religiosität geworden, aber auch in anderen, weniger deutlichen Fällen ließe sich diese Orientierung nachweisen. Hat doch die ganze Tendenz zum Erhalten oder Neuschaffen der Religion, gerade im betonten Gegensatz zur Wissenschaft, eine neue Emphase erhalten. Schon bei Pascal erscheint die »Gottverlassenheit« der Welt infolge des Vordringens der desanthropomorphisierenden Wissenschaft als Schreckbild, gegen welches alle »menschlichen« (d. h. anthropomorphisierenden) Kräfte der Religion, des Glaubens emphatisch mobilisiert werden sollen. Dieser Aufruf verstärkt sich im Laufe der Zeit. Je weniger die herrschende Klasse das wahre Abbild der Wirklichkeit an sich ertragen kann, desto stärker erhält in dieser ihrer Ideologie die Wissenschaft den Wessenzug des Unmenschlichen, des Gegenmenschlichen. Wenn nun die Emphase einer solchen weltanschaulichen Polemik gegen die Wissenschaftlichkeit darauf konzentriert ist, die Methode der Wissenschaft, die Annäherung an die objektive, an sich seiende Wirklichkeit, ihre desanthropomorphisierende Widerspiegelung als unmenschlich zu diffamieren, so ist es klar, daß dabei philosophisch nur eine – offen oder versteckt – anthropomorphisierende Methode in den Vordergrund geraten kann.

Die steigende Bedeutung des Subjektivismus in diesem Prozeß muß zugleich – einerlei ob bewußt oder nicht – die anthropomorphisierenden Tendenzen stärken. Dies ist in der reinen Philosophie der Neuzeit vielleicht noch deutlicher sichtbar als in den Religionen oder auf Begründung von Religiosität ausgehenden Weltanschauungen; diese müssen mit einem – wenn auch oft

stark abgeschwächten – Anspruch auf Objektivität auftreten, so wenig letztere sich auch wirklich philosophisch begründen läßt. Wenn man dagegen an die Subjektivierung der Zeit von Bergson bis Heidegger, an die des Raumes von Scheler bis Ortega y Gasset denkt, so ist es klar, daß hier mit philosophischer Bewußtheit das Erlebnis, das Erlebte als »wahre« Wirklichkeit der Objektivität, die Zutat des Subjekts, seine Weise, die Wirklichkeit unmittelbar aufzunehmen, als »echt« der »toten« Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis gegenübergestellt wird. So wird für Scheler infolge der Erlebnisse des modernen Verkehrs »die ausgedehnte Körperwelt minder real und substantiell«¹. Ortega y Gasset sieht einen großen philosophischen Fortschritt darin: »In der Tat organisieren sich von dem Orte aus, an dem ich mich jeweils befinde, alle übrigen Orte der Welt zu einer lebendigen, in ihren gemütsbewegenden Spannungen dynamischen Perspektive: der Perspektive: Nah – Fern«². Hier wird in bezug auf den Raum, ebenso wie früher bei Bergson in bezug auf die Zeit, die anthropomorphisierende Subjektivität offen als höheres Prinzip gegen die desanthropomorphisierende Wissenschaft ausgespielt.

Man sieht: der ideologische Rückschlag erfolgt hier nicht minder ausgeprägt als in der Antike. Der wesentliche Unterschied besteht aber darin, daß die im allgemeinen gleichermaßen erfolgte Erschütterung des wissenschaftlichen Geistes ganz anders, weitaus schwächer auf Methodologie und Praxis der Wissenschaft selbst einwirkt. Im großen ganzen muß man sagen, daß das Fortschreiten der Erkenntnis der Wirklichkeit, ihre Wirkung auf das Alltagsleben doch unaufhaltbar seine Wege geht. Freilich nur im großen ganzen, denn es ist keine Frage, daß zwischen Weltanschauung, Erkenntnistheorie etc. und praktischer Methodologie der Wissenschaften keine chinesische Mauer errichtet sein kann. Das moderne Anthropomorphisieren ist zudem so stark abstrakt abgeblaßt, so stark sublimiert, daß es leicht in die Methodologie der Wissenschaften sich einschleichen kann, ohne an der Oberfläche den Schein einer Wendung der Methode hervorzurufen. (~~Man denke an die Unsicherheitsrelation Heisenbergs.~~) Andererseits drückt sich gerade in einem solchen Funktionswechsel der anthropomorphisierenden Weltanschauung der Wandel der Zeiten klar aus: das Desanthropomorphi-

¹ M. Scheler: *Versuche zu einer Soziologie des Wissens*, München-Leipzig 1924, S. 145.

² Ortega y Gasset: *Der Mensch und das Maß dieser Erde*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Oktober 1954.

sieren hat in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit einen definitiven Sieg erfochten und seine Wirkungen breiten sich – trotz solcher ideologischen Rückschläge – in der Praxis der Wissenschaften und des Alltags unaufhaltsam aus.

Wir werden später an den unabweisbar notwendigen Tatsachen des Arbeitsprozesses detailliert aufzeigen können, daß das Desanthropomorphisieren der wichtigsten Tätigkeiten der Menschen im Zeitalter des Kapitalismus ein notwendiger Prozeß ist, der mit der Entwicklung der Produktivkräfte sich unaufhaltsam steigert, mehr und mehr Verhältnisse der menschlichen Praxis erfaßt, extensiv wie intensiv ständig wächst. Dieser Tatbestand bestimmt die Eigenart des weltanschaulichen Widerstandes, seine Wesensart, seinen Umfang und seine Grenzen; er bewirkt, daß trotz aller Anstrengungen keine Wiederkehr eines Rückschlags in der Art des Ausgangs der Antike möglich ist. Da der ständig wachsende Umkreis der menschlichen Praxis immer stärker mit desanthropomorphisierenden Kategorien arbeiten muß, da selbst die Ideologen des Anthropomorphismus in weltanschaulichen Fragen dieses Vordringen der praktischen Desanthropomorphisierung nicht nur nicht aufhalten können, sondern auch nicht wollen, da gerade diese zur Grundlage der Macht jener Klasse geworden ist, deren Ideologie die Vorkämpfer der Anthropomorphisierung vertreten. Deshalb ist ihr ideologischer Kampf – im Gegensatz zu Spätantike und Mittelalter – darauf beschränkt, die weltanschaulichen Konsequenzen der fortschreitenden Desanthropomorphisierung der Wissenschaft, wie wir gesehen haben, anders zu interpretieren, ohne damit am Wesen dieses Prozesses auch nur das geringste ändern zu können. Der »freie Wille« der Atompartikel mag in manche Probleme der Physik Verwirrung hineinbringen, ihren Fortschritt zu einer rationalen Einheitlichkeit in der Erklärung der Phänomene vielfach hemmen – die Gedankenapparatur, mit der dabei gearbeitet wird, muß aber (trotz eingebauter anthropomorphisierender Mythologie) in der praktischen Methodologie ebenso desanthropologisierend bleiben, wie die der bekämpften Gegner. Wie wir gesehen haben, ist also der anthropomorphisierende Rückschlag gegen den neuen wissenschaftlichen Geist weniger eine Wiederoberung verlorenen Terrains, wie von Platon bis zu den Scholastikern, sondern eher ein subjektiv-religiöser, ein »lyrischer« Trostgesang. Die eigentümliche Lage des neuzeitlichen Denkens, daß das Prinzip der Wissenschaftlichkeit eine bis dahin nie gekannte Universalität erlangt und zugleich der Gegensatz zwischen ihr und der Weltanschauungsphilosophie nie so schroff war, erklärt sich gerade aus unseren bisherigen Ausführungen: daß jenes Weltbild,

das die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit den Menschen aufdrängt, praktisch-ökonomisch unentbehrlich, für die Bourgeoisie und ihre Intelligenz ideologisch aber immer weniger tragbar erscheint.

Als allgemeine Erscheinung hängt dieses Phänomen ohne Frage mit der wachsenden Krisenhaftigkeit der bürgerlichen Existenz, mit ihrer steigenden Perspektivenlosigkeit zusammen. Das Erschrecken vor der Zertrümmerung der Religion, vor der »Gottverlassenheit« der reinlich wissenschaftlich erfaßten objektiven Wirklichkeit, setzt – vereinzelt – natürlich schon früh ein. Pascal ist das erste große Beispiel dafür, daß man als Mathematiker und Physiker nicht nur in Einzelergebnissen, sondern auch in der Methodologie ein Bahnbrecher des Neuen sein kann und trotzdem gegen einen geistigen Schock durch die selbsterarbeitete Bewältigung der Welt keineswegs gefeit sein muß. Der letzte Grund eines solchen Verhaltens ist ein gesellschaftlicher. Die Entleerung des Weltbildes von anthropomorphisierenden religiösen Vorstellungen kann – wie die Geschichte des Denkens lehrt – auf die einzelnen Menschen sowohl einen begeisternden, wie einen deprimierenden, ja Verzweiflung bringenden Eindruck machen. Diese Wirkung ist tief im Leben der betreffenden Menschen fundiert, in ihrer Existenz als ganze, als lebendige Menschen des Alltags; sie ist also für den einzelnen zumeist nicht mit wissenschaftlichen, weder logisch-methodologischen noch einzelne Tatsachen oder Zusammenhänge erhellenden Gründen beweisbar, sondern ist ein Lebensgefühl des ganzen Menschen, in seinen Erlebnissen, Emotionen, Erfahrungen etc. fundiert; diese Existenz ist jedoch – in einer für den einzelnen in den meisten Fällen nicht durchsichtigen Weise – objektiv von dem gesellschaftlichen Sein des betreffenden Menschen bestimmt, von der allgemeinen Struktur, Entwicklungsstufe etc. der Gesellschaft, in der er lebt, von der Stelle, die er in dieser Gesellschaft einnimmt. Thomas Mann beschreibt im »Zauberberg« ausgezeichnet diese zumeist ganz unbewußt bleibende Grundlage des Lebensgefühls im kapitalistischen Alltag, die für das hier behandelte Problem ausschlaggebend ist. Er sagt über Hans Castorp, der nebenbei bemerkt Ingenieur ist, das Folgende: »Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewußt oder unbewußt, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft, und sollte er die allgemeinen und unpersönlichen Grundlagen seiner Existenz auch als unbedingt gegeben und selbstverständlich betrachten und von dem Einfall, Kritik daran zu üben, so weit entfernt sein, wie der gute Hans Castorp es wirklich war, so ist doch sehr wohl möglich, daß er sein sittliches Wohlbefinden durch ihre Mängel vage beeinträchtigt fühlt. Dem einzelnen

Menschen mögen mancherlei persönliche Ziele, Zwecke, Hoffnungen, Aussichten vor Augen schweben, aus denen er den Impuls zu hoher Anstrengung und Tätigkeit schöpft; wenn das Unpersönliche um ihn her, die Zeit selbst der Hoffnungen und Aussichten bei aller äußeren Regsamkeit im Grunde entbehrt, wenn sie sich ihm als hoffnungslos, aussichtslos und ratlos heimlich zu erkennen gibt, und der bewußt oder unbewußt gestellten, aber doch irgendwie gestellten Fragen nach einem letzten, mehr als persönlichen, unbedingten Sinn aller Anstrengung und Tätigkeit ein hohles Schweigen entgegensetzt, so wird gerade in Fällen redlicheren Menschentums eine gewisse lähmende Wirkung solchen Sachverhalts fast unausbleiblich sein, die sich auf dem Wege über das Seelisch-Sittliche geradezu auf den physischen und organischen Teil des Individuums erstrecken mag. Zu bedeutender, das Maß des schlechthin Gebotenen überschreitender Leistung aufgelegt zu sein, ohne daß die Zeit auf die Frage Wozu? eine befriedigende Antwort wüßte, dazu gehört entweder eine sittliche Einsamkeit und Unmittelbarkeit, die selten vorkommt und heroischer Natur ist, oder eine sehr robuste Vitalität.«

Dieses gesellschaftliche Sein ergibt nun unter den Bedingungen des Kapitalismus, besonders unter denen seines Niedergangs, eine wachsende Undurchsichtbarkeit des Lebens (des gesellschaftlichen Lebens) als Ganzes, im schroffen Kontrast zu seiner wachsenden Erhellung in den Einzelergebnissen und in der Methodologie der Wissenschaft. So kann sogar ein Naturwissenschaftler wie Planck, der die Methodologie seiner Forschungen von allen modernen Mythologisierungsversuchen leidenschaftlich reinhält, eine Übereinstimmung von Religion und Wissenschaft (bei klarer Einsicht in die desanthropomorphisierende Tendenz dieser und in die anthropomorphisierende Wesensart jener) verkünden. Es ist dabei charakteristisch, daß er hier den Trennungsstrich zwischen Erkennen (Wissenschaft) und Handeln (Religion) zieht, wobei er in der letzteren Frage von der Unvollendbarkeit der Erkenntnis ausgeht: »weil wir mit unseren Willensentscheidungen nicht warten können, bis die Erkenntnis vollständig oder bis wir allwissend geworden sind. Denn wir stehen nicht nur im Leben und müssen in dessen mannigfachen Anforderungen und Nöten oft sofortige Entschlüsse fassen oder Gesinnungen betätigen, zu deren richtiger Ausgestaltung uns keine langwierige Überlegung verhilft, sondern nur die bestimmte klare Weisung, die wir aus der unmittelbaren Verbindung mit Gott gewinnen¹.« Es ist

¹ M. Planck: *Weg zur physikalischen Erkenntnis*, Leipzig 1947, S. 305.

klar, daß Planck hier unter Handeln die Lebensbedingungen des Alltags versteht. Daß ihm dabei der gesellschaftliche, ökonomisch-sozial bedingte Charakter dieses Milieus und der darin möglichen Handlungsformen nicht bewußt wird, ändert an seiner Stellungnahme nichts. Sie zeigt nur wieder unsere frühere Feststellung, wie eng die Struktur der Religion und der Alltagspraxis zusammenhängen. Darum bestätigt seine Einstellung die grundlegende These von Marx über die Bedingungen der Existenz und des Absterbens der Religion: »Der religiöse Widerschein der wirklichen Welt kann überhaupt nur verschwinden, sobald die Verhältnisse des praktischen Werktagslebens der Menschen tagtäglich durchsichtig vernünftige Beziehungen zueinander und zur Natur darstellen. Die Gestalt des gesellschaftlichen Lebensprozesses, d. h. des materiellen Produktionsprozesses, streift nur ihren mythischen Nebelschleier ab, sobald sie als Produkt frei vergesellschafteter Menschen unter deren bewußter, planmäßiger Kontrolle steht. Dazu ist jedoch eine materielle Grundlage der Gesellschaft erheischt oder eine Reihe materieller Existenzbedingungen, welche selbst wieder das naturwüchsige Produkt einer langen und qualvollen Entwicklungsgeschichte sind¹.«

Wir haben hier Planck als Beispiel gewählt, weil er die desanthropologisierende Methode in den Wissenschaften unbefangen, spontan materialistisch behandelt, das wachsende Unabhängigmachen der Widerspiegelung der Wirklichkeit von den menschlichen Sinnesorganen als eine Selbstverständlichkeit ansieht: »Der Ausschaltung der spezifischen Sinnesempfindung aus den Grundbegriffen folgte naturgemäß die Verdrängung der Sinnesorgane durch geeignete Meßinstrumente. Das Auge wich der photographischen Platte, das Ohr der schwingenden Membran, die wärmeempfindliche Haut dem Thermometer. Die Einführung selbstregistrierender Apparate machte von subjektiven Fehlerquellen noch weitergehend unabhängig².« Dabei fehlt in diesen seinen Betrachtungen völlig jene Angst, daß die Desanthropomorphisierung der wissenschaftlichen Erkenntnis, als Reflex einer »gottverlassenen« Welt, subjektiv zu einem Prinzip der Unmenschlichkeit werden könnte. Er sieht im Gegenteil klar, daß der hier entstehende Prozeß der unendlichen Annäherung an die an sich seiende, von unserem Bewußtsein unabhängig existierende Welt das einzig reale Mittel ist, um den Menschen die Erkenntnis und damit die Herrschaft über die objektiv seiende Wirk-

¹ Marx: Das Kapital, Band I, a. a. O. S. 46.

² Planck: a. a. O. S. 261 f.

lichkeit zu verleihen. Darum ist sein Trotzdem der weltanschaulichen Koexistenz von möglichst weitgetriebenem Desanthropomorphisieren in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit mit der Religion (als Prinzip des Handelns, nicht mehr als Erkenntnis der Welt, als Element des Alltagslebens und nicht als Leitung der Wissenschaft) so bezeichnend.

Solche Auffassungen, wie die Plancks, können nur einen schwachen Damm gegen das Eindringen der anthropomorphisierend-mystischen Tendenzen in die Weltanschauung und dadurch vermittelt oft in die Wissenschaft errichten. Um den Durchbruch zum neuen Prinzip in der Widerspiegelung der Wirklichkeit, zu dem genauen und fundierten Trennen vom Anthropomorphisieren des Alltagsdenkens und der Religion zu vollziehen, wie dies in Fortführung und Konkretisierung der großen Ansätze der frühgriechischen Entwicklung die Renaissance und ihre unmittelbare Nachfolge vollzogen haben, gehört das Pathos einer ganz anderen weltanschaulichen Sicherheit. Nicht nur um diese ein wenig zu beleuchten, sondern um zugleich auch die subjektive Seite dieser Widerspiegelungsart deutlicher zu machen, ist ein kurzer Exkurs in die Anthropologie und Ethik dieser Periode vonnöten. Da es hier, schon aus Gründen des Umfangs, unmöglich ist, diese Probleme ausführlich zu behandeln, beschränken wir uns auf ein, freilich zentrales Problem. Dabei wird zugleich – diesmal von der positiven Perspektive aus gesehen – der gesellschaftlich-geschichtliche Charakter der spontanen wie bewußten Verhaltensweise des Alltagsdenkens in ihrer Wechselbeziehung zu den differenzierten, selbstgeschaffenen, aber selbständig gewordenen Objektivationen klar zum Ausdruck kommen; auch, ja gerade dann, wenn die einzelnen Denker, wie in den von uns zu behandelnden Fällen dieser historisch-sozialen Determiniertheit sich keineswegs bewußt sind, wenn sie sogar – *implicite oder explicite* – der Meinung sind, über solche Determinationen erhaben zu sein.

Am klarsten kommt diese Anwendung des wissenschaftlich-desanthropomorphisierenden Gesichtspunkts, mit dem Akzent einer dadurch erreichten philosophischen Begründung der Herrschaft des Menschen über sein eigenes Leben in der Gesellschaft bei Hobbes und vor allem bei Spinoza zum Ausdruck. Beide sind bestrebt, die für die Naturerkenntnis angebahnte »geometrische« Methode zum Ausbau von Anthropologie, Psychologie und Ethik nutzbar zu machen¹. Es ist hier nicht der Ort, eine Kritik der hier

¹ Hobbes: Grundzüge der Philosophie, III. Teil, Lehre vom Bürger, Widmung, Leipzig 1918, S. 65, und Spinoza: Ethik, III. Teil, Leipzig 1907, S. 99.

vorhandenen und wirksamen methodologischen Illusionen zu geben; auf ihre determinierenden Motive kommen wir später kurz zurück. Wichtig ist hier nur zu betonen, daß dabei die Ablehnung einer jeden transzendenten (also religiösen) Macht für die fruchtbare Herrschaft des Menschen über seine eigenen Affekte, für seine Freiheit im Sinne von Hobbes und Spinoza eine entscheidende Rolle spielt. Der große Gedanke von Spinoza: »Ein Affekt kann nur gehemmt oder aufgehoben werden durch einen Affekt der entgegengesetzt, und der stärker ist als der zu hemmende Affekt¹.« hat, wie eine genaue Analyse leicht zeigen könnte, die Beobachtung des Arbeitsprozesses zum Modell. Während aber in dem alltäglichen und religiösen Denken das Vorbild der planenden Teleologie in die objektive Wirklichkeit hineinprojiziert wird, wird hier die teleologisch angewendete kausale Gesetzmäßigkeit des Arbeitsprozesses selbst (die Hegel später so formuliert, daß mit der Hilfe des Werkzeuges die Natur sich selbst an sich selbst »abarbeitet«) für die Erhellung der inneren Verhaltensweise des Menschen, seiner Beziehungen zu seinen Mitmenschen angewendet. Die Erkenntnis der vom menschlichen Bewußtsein unabhängigen Gesetze der an sich seienden Wirklichkeit wird also hier zu einem Vehikel des Erlangens der Freiheit des Menschen, seiner Freiheit als Durchschauen der wirklichen objektiven Mächte, die er nur durch adäquate Erkenntnis nutzbar machen kann, als Entlarvung jener eingebildeten, unbewußt selbstgeschaffenen Mächte, die er ebenfalls nur durch eine solche Erhellung ihres Wesens zu überwinden imstande ist.

Das alles ist natürlich das Ergebnis einer jahrtausendlangen Entwicklung. Wir haben im allgemeinen das Wirksamwerden des desanthropomorphisierenden Prinzips vom Standpunkt der Veränderung des objektiven Weltbilds des Menschen, der Rationalisierung seiner Praxis betrachtet. Mit Recht, denn dieser Umwandlungsprozeß und seine Folgen repräsentieren tatsächlich das Primäre und Ausschlaggebende an der Wirkung der wissenschaftlichen Desanthropomorphisierung. Ganz vernachlässigt darf aber ihr subjektiver Reflex, ihr Einfluß auf persönliche Weltanschauungen, auf Ethik, auf Lebenshaltung etc. auch nicht werden. Um so weniger, als, wie wir gesehen haben und noch wiederholt sehen werden, der weltanschauliche Widerstand gegen dieses Prinzip der echten Wissenschaftlichkeit sich stets um den Punkt konzentriert: Desanthropomorphisierung sei gleich mit

¹ Spinoza, ebd. IV. Teil, Lehrsatz, 7. a. a. O. S. 180.

Unmenschlichkeit, Entmenschung (Entgötterung der Welt), Verwandlung des Menschen in einen Automaten, Aufhebung seiner Persönlichkeit, des Sinnes seiner Tätigkeit etc. Solche Argumentationen tauchen in der neuesten Zeit selbst bei Menschen auf, die nicht nur rein praktisch, sondern auch für die Gebiete des Wissens diese Methodologie anerkennen. So sagt z. B. Gehlen, dessen einzelne wichtige Ergebnisse wir schon verwertet haben und noch verwerten werden, über die Beziehung des Menschen in der »archaischen« (nach Gehlen: vormagischen) Periode: »Da der Mensch wesentlich Kulturwesen ist, seine eigene Natur bis tief ins Innere hinein eine »nature artificielle«, ja da er sogar die objektive Natur selbst theoretisch und praktisch in dem Grade vereinseitigt, in dem er sie überhaupt erreicht, so daß jedes »Naturbild« nur ein tendenziöser Ausschnitt ist, deshalb ist ein Moment des Künstlichen, ja Fiktiven schlechterdings apriorisch. Die Realität »an sich« ist daher in ihm und außer ihm durchaus transzendent, und wenn und soweit man sie, wie in den Naturwissenschaften, doch irgendwie approximativ erreicht, weist sie ihre Unmenschlichkeit aus, so daß dem modernen Menschen die archaische Möglichkeit genommen ist, sich in der Natur zu verstehen.«¹ So der heute viel gelesene und viel zitierte Schriftsteller Robert Musil: »Ich fürchte, folgender Gedanken (Nachmittag am Sofa) gehört nicht zu meinen Essays, sondern zu meiner Biographie: Gott, nach der gewöhnlichen Vorstellung des Verhältnisses von rotierendem Elektron im Körperganzen; was bedeutet es dann für ihn, ob man gothisch oder sonstwie baut? Naturgesetzlich wirken geistige Unterschiede nicht; wenn der Mensch also nicht überflüssiger sein soll, als ein Pendel, so ist das übergeordnete Ganze geistig. Und zwar wahrscheinlich schon das nächst Übergeordnete.«² Solche Äußerungen ließen sich massenhaft anführen.]

Dagegen ist hervorzuheben, daß seit der griechischen Antike, seit dem ersten bewußten Auftauchen des desanthropomorphisierenden Prinzips, sich ununterbrochen, sukzessiv, wenn auch mit Rückschlägen, oft inkonsequent, in Zickzacklinien eine diesem entsprechende, aus ihr herauswachsende, selbst freilich nicht desanthropomorphisierende Ethik, eine menschliche Verhaltensweise entfaltet hat, die in schroffem Gegensatz zu den oben angeführten Stellungnahmen gerade in dieser Position den archimedischen Punkt einer wahrhaft humanistischen, dem Menschen und seiner Würde gemäßen

¹ Gehlen: *Unmensch und Spätkultur*, Bonn 1936, S. 238.

² R. Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1933, S. 319.

Weltanschauung erblickt. Eine solche Ethik beginnt also beim Menschen und kulminiert in ihm, setzt aber eben deshalb eine desanthropomorphisierend betrachtete Außenwelt voraus. Wir haben früher diese Tendenzen in der griechischen Philosophie angedeutet. Die uns hier interessierenden Folgen in bezug auf das Ideal des menschlichen Verhaltens faßt Marx so zusammen, »daß der Weise Sophos, nichts ist, als der idealisierte Stoiker, nicht der Stoiker der realisierte Weise; wo er finden wird, daß der Sophos durchaus nicht bloß stoisch ist, sondern ebenso wie bei den Epikureern, Neuakademikern und Skeptikern vorkommt. Übrigens ist der Sophos die erste Gestalt, in der uns der griechische Philosophos entgegentritt; er tritt mythisch auf in den sieben Weisen, praktisch in Sokrates und als Ideal bei den Stoikern, Epikureern, Neuakademikern und Skeptikern. Jede dieser Schulen hat natürlich einen eigenen σοφός ... Ja, Sankt Max (gemeint ist Stirner, G. L.) kann 'le sage' wiederfinden im achtzehnten Jahrhundert in der Aufklärungsphilosophie und sogar bei Jean Paul in den »Weisen Männern« wie Emanuel etc.«¹. Bei allen Differenzen, die innerhalb dieser Typen aus historischen, sozialen und persönlichen Gründen vorhanden sein mögen, drückt sich in ihnen ein gemeinsamer weltgeschichtlicher Zug aus; nämlich daß gerade das wissenschaftliche Verhalten zur Wirklichkeit die Grundlage des ethischen Verhaltens der Humanität höchster Ordnung bildet. Mag Aristoteles das Überspannte an der Sokratischen Identifikation von Wissen und Moral kritisieren, die darin ausgesprochene Ablehnung bezieht sich nur darauf, was er für übertrieben hält, nicht auf das Prinzip selbst.

Die so gefaßte Gemeinsamkeit – bei allen Divergenzen in noch so wichtigen Einzelheiten – konzentriert sich auf zwei Problemkomplexe. Erstens auf die weltanschauliche Immanenz des ethischen Verhaltens, d. h. auf jenen Zusammenhang der Freiheit mit der richtigen (wissenschaftlichen, desanthropomorphisierenden) Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit, über welche wir eben gesprochen haben. Sie beinhaltet eine Ablehnung aller transzendenten Bindungen, Bezogenheiten auch für das humanistisch-moralische Verhalten des Menschen. Dieser selbst also, in einer Welt lebend, die er, so wie sie wirklich, an sich, befreit von jeder menschlichen Introjektion, ist, nach Möglichkeit adäquat zu erkennen trachtet, hat die Aufgabe, sein Leben – eingebettet in die gesellschaftlich-geschichtliche Menschheitsentwicklung –

¹ Marx-Engels: Deutsche Ideologie, Werke (MEGA) Band V, S. 119.

selbst aufzubauen, den Sinn seines Lebens im Leben, in seinem Leben selbst zu finden. Daraus folgt zweitens, daß der Mensch, als »Mikrokosmos«, gleichfalls immanent, eigengesetzlich zu betrachten ist, ohne irgendein Mythologisieren seiner eigenen Kräfte und Schwächen als Derivate von Transzendenz. Die ebenfalls schon angeführte ethische Affektentheorie Spinozas zeigt deutlich, wohin ein solcher Weg führt. Natürlich variieren solche Lehren sehr stark, je nachdem wie die Gesellschaft, in welcher der Mensch als »Mikrokosmos« zu wirken hat, beschaffen ist. Wir haben ja beobachten können, wie in unseren Tagen gerade aus dem Wesen des Kapitalismus der Gegenwart, aus seiner Hypostasierung Theoreme der kosmischen Transzendenz, der »ewigen« Unerkennbarkeit des Menschen erwachsen. Eine derartige Entstellung ist aber keineswegs zwangsläufig. Auch die Stoiker und Epikureer lebten in einer Gesellschaft, die sie ablehnten; diese Ablehnung hebt bei ihnen jedoch das immanente Aufgestellte des Menschen als »Mikrokosmos« nicht auf, sie verstärkt und vertieft sie im Gegenteil: das Fehlen einer Erfüllbarkeit des echten Humanismus in der Gesellschaft ist gerade ein entscheidendes Motiv, um den Typus des Weisen noch entschiedener, noch menschlich immanenter auszugestalten. Die gedanken- und gefühlsmäßige Umgestaltung der desanthropomorphisierten Welt ist also keine nihilistische oder relativistische Enthumanisierung der menschlichen Wirklichkeit, sie ergibt keine verzweifelte Richtungslosigkeit für das menschliche Handeln. Wo dies auftritt, haben wir, im Gegenteil, es mit einem reaktionären Mythos zu tun.

Für unsere Zwecke genügt es, wenn wir diese Problemlage an der Analyse der Affekte Furcht und Hoffnung andeutend aufzeigen. (Natürlich ist hier nur von den Affekten die Rede. Wenn auf höherem seelischen Niveau von Furcht und Hoffnung die Rede ist, wenn man z. B. bei einem wichtigen Entschluß »sich fürchtet«, ob man genügend Kraft, Entschlossenheit zur Durchführung des Richtigen haben wird, so ist das ein Gefühlsreflex moralischer Erwägungen und kein Affekt.) Ihre polare Zusammengehörigkeit, ihre Gebundenheit an einen bloßen Glauben hat bereits Descartes erkannt¹. Hobbes betont dabei, daß ihr Objekt ein bloß »anscheinendes« Gut, bzw. Übel ist, es hat also einen bloß subjektiven Charakter, ist mehr Anlaß als Ursache, kann also auch durch »etwas Unvorstellbares« ausgelöst werden, wenn dieses »nur ausgesprochen werden kann«. Hobbes weist dabei

¹ Descartes: Les passions de l'âme, III. Teil, Art. 165/6, a. a. O. S. 636.

auf den »panischen Schrecken«, wo »ohne Kenntnis des Grundes«, Furcht und Flucht entsteht¹. Sehr ähnlich ist die Analyse dieser Affekte bei Spinoza. Auch er betont den subjektivistischen Charakter dieser Affekte. Ihr Objekt entsteht »aus dem Vorstellungsbilde eines zweifelhaften Dinges«; ihr Charakter ist also »eine unbeständige Freude« oder eine »unbeständige Trauer«. Deshalb betont er, daß diese Affekte »nicht an sich gut seien«; sie zeigen »Mangel an Erkenntnis und Ohnmacht der Seele« an, weshalb auch: »Je mehr wir daher nach der Leitung der Vernunft zu leben streben, desto mehr streben wir, uns von der Hoffnung unabhängiger zu machen, und von der Furcht zu befreien, dem Schicksal, soviel wir können, zu gebieten und unsere Handlungen nach dem bestimmten Anraten der Vernunft zu regeln.«²

Die Wirkung dieser Einstellung ist eine außerordentlich große. Da wir hier nicht auf historische Details eingehen können, genügt es, wenn wir auf Goethe hinweisen. Im Maskenzuge in der kaiserlichen Pfalz läßt er Furcht und Hoffnung gefesselt vorführen und die Klugheit über sie so sprechen:

Zwei der größten Menschenfeinde,
Furcht und Hoffnung, angekettet,
Halt ich ab von der Gemeinde...

Und mit einer sehr charakteristischen Wendung generalisiert Goethe das Problem noch weiter; nachdem er hier die soziale Gefährlichkeit von Furcht und Hoffnung pointiert hatte, betrachtet er diese beiden Affekte in seinen »Sprüche in Reimen« als entscheidende Charakteristik des Philisters:

Was ist ein Philister?
Ein hohler Darm,
Mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm.³

¹ Hobbes: Grundzüge der Philosophie, II. Teil, Die Lehre vom Menschen, 12. Kapitel, a. a. O. S. 35.

² Spinoza: Ethik, IV. Teil, Lehrsatz, 44. Anmerkung, a. a. O. S. 213 f.

³ Es ist vielleicht interessant, beiläufig zu bemerken, daß die Goethesche Definition bei den Klassikern des Marxismus sehr populär geworden ist. Engels gebraucht sie zur Charakteristik der Kleinbürger, wobei der Inhalt der Hoffnung zum Aufstieg ins Großbürgertum, der der Furcht zum Hinabgestoßenwerden ins Proletariat.

Hier kann es nur darauf ankommen, den Zusammenhang zwischen der Neuentdeckung, der methodologisch klaren Herausarbeitung der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung und zwischen dem Humanismus, dem Schutz der Freiheit und Integrität des Menschen kurz anzudeuten, nebenbei auch darauf ein Streiflicht zu werfen, wie antiasketisch alle diese Tendenzen sind. Daß die Erscheinungsformen einer erstrebten Tendenz, Freiheit und Integrität des Menschen zu retten, historisch bedingt sind, ist eine Selbstverständlichkeit. Ebenso daß ein solches gesellschaftlich-geschichtliches Bedingte der Fragen und Antworten in Anthropologie, Ethik etc. nicht an der Oberfläche haften bleibt, sondern sich auf die entscheidenden inhaltlichen und strukturellen Probleme intim bezieht. Die Anerkennung der humanistischen Grundtendenz in den soeben aufgezeigten Äußerungen beinhaltet also keineswegs ihre »ewige Geltung«. Die »geometrische Methode« von Hobbes oder Spinoza ist ebenso zeitbedingt, wie die stoisch-epikureisch gefärbte Atmosphäre ihrer Ethik. Beide Formen können durch die historische Entwicklung der Gesellschaft und in ihr der Wissenschaft als konkret überholt erscheinen, ohne damit ihre fundamentale Bedeutung zu verlieren. Wenn etwa im Nachkriegsimperialismus der Affekt Furcht sich von jeder Hoffnung löst und – im Anschluß an Kierkegaard – sich als Angst zur universalistischen Basis der bürgerlichen Ideologie ausweitet, zur Grundlage der religiösen Weltanschauungen (den religiösen Atheismus mitinbegriffen) wird; wenn aber, wie schon zur Zeit der großen französischen Revolution und auf qualitativ höherem Niveau seit dem Vormarsch des Sozialismus, die Hoffnung einen wissenschaftlichen Unterbau, die Verbundenheit mit einer erkenntnismäßigen Begründetheit und Konkretion erhält, so ist alldies eine weitere Entwicklungsetappe der Menschheit, so ist nicht mehr vom bloßen Affekt Hoffnung die Rede, sondern von den Gefühlsreflexen einer wissenschaftlich – philosophisch, ökonomisch etc. – begründeten Perspektive.

Wenn wir noch abschließend in einigen Bemerkungen auf die Grundlage dieser Zusammenhänge zwischen konsequentem Desanthropomorphisieren in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit und dem Verhalten des Menschen im Alltagsleben eingehen, so beinhaltet dies zugleich

riat konkretisiert wird. Über Goethes besonderen, von dem romantischen und späteren abweichenden Gebrauch Begriff des Philister, vergleiche mein Buch: Goethe und seine Zeit, Berlin 1953, S. 33.

eine schroffe Ablehnung aller Tendenzen, die einerseits im wissenschaftlichen Verhalten und erst recht in der zu Ende geführten wissenschaftlichen Weltanschauung etwas »Unmenschliches« erblicken, die andererseits die rein wissenschaftlich erfaßte Welt als dem Wesen des Menschen feindlich ansehen. Um diese Lage klar zu überblicken, darf nicht nur nicht vergessen werden, daß die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit ein Instrument des Menschengeschlechts zu seiner eigenen Höherentwicklung, zum Beherrschen seiner Welt ist, es muß vielmehr auch stets daran gedacht werden, daß dieser Prozeß zugleich der der höheren Entfaltung des Menschen selbst ist, eine Verbreiterung und Vertiefung, eine Konzentration aller seiner Fähigkeiten, dessen Einwirkungen auf seine Gesamtpersönlichkeit unermessliche sind. Wir haben früher kurz andeutend darüber gesprochen, daß in der Beziehung zu den selbstgeschaffenen höchsten Objektivationssystemen – Wissenschaft und Kunst – der ganze Mensch des Alltags sich in den Menschen ganz (gerichtet auf das jeweilige konkrete Objektivationssystem) verwandelt. Diese Frage in ihrer Beziehung zur Kunst wird uns später vielfach und ausführlich beschäftigen; die der Wissenschaft zugewendete Seite des Problems kann, dem Plan dieses Werks entsprechend, nur in abgekürzter, sehr verallgemeinerter Weise behandelt werden.

Eine höhere Objektivation kann nur entstehen, wenn alle ihre durch Widerspiegelung gewonnenen und bearbeiteten Gegenstände, sowie deren Beziehungen eine der Funktion der betreffenden Widerspiegelungsart entsprechende Homogeneisierung erfahren. ~~Ohne hier auf die später ausführlich zu analysierende ästhetische Bedeutung dieses Aktes eingehen zu können, ist es ohne weiteres evident, daß eine der jeweiligen wissenschaftlichen Zielsetzung entsprechende Homogeneisierung überall stattfindet, wo ein derartiges Erfassen der Wirklichkeit erstrebt wird.~~ Die Mathematik ist die reinste Form einer solchen Homogeneisierung von Inhalt und Form der gespiegelten Wirklichkeit; sie drückt auch die desanthropomorphisierende Tendenz in dieser Umwandlung des subjektiven Verhaltens am eindeutigsten aus. Es wäre aber ein Fehler, zu übersehen, daß alle Wissenschaften, auch die gesellschaftlichen, stets ein homogenes Medium erschaffen, um Eigenschaften, Beziehungen, Gesetzmäßigkeiten des von einem bestimmten Erkenntnisziel aus untersuchten Teils der ansichseienden Wirklichkeiten besser zu erfassen und zu erhellen. Das wesentlich Gemeinsame ist, daß es sich immer um das vom Menschen unabhängig existierende Ansich der Wirklichkeit handelt; auch wo der Mensch selbst, biologisch oder gesell-

schaftlich-geschichtlich, untersucht wird, geht es – letzten Endes – um solche objektive Gegenständlichkeiten oder Prozesse. Die desanthropomorphisierende Grundrichtung zeigt sich auch darin – vor allem im Gegensatz zur künstlerischen Widerspiegelung –, daß der zusammenhängende, unendlich-totale Charakter des Objekts, der ansich-seienden Wirklichkeit auch dann tendentiell möglichst getreu aufbewahrt bleibt, wenn bewußterweise nur ein methodologisch isoliertes Stück behandelt wird. Ein solcher Teil, sowohl als Gegenstand wie als Aspekt, erlangt nie eine absolute Selbständigkeit, ein in sich abgeschlossenes Auf sich Gestelltsein, wie in der künstlerischen Widerspiegelung, wird nie zu einer eigenen »Welt«, wie in dieser, sondern bewahrt – gegenständlich und methodologisch – seinen Teilcharakter. Daraus folgt, daß jede wissenschaftliche Spiegelung der Wirklichkeit die Ergebnisse vieler anderer Versuche auch direkt und unverändert übernehmen und verwerten kann, sogar muß; während in der ästhetischen Mimesis gerade das homogene Medium der einzelnen Werke etwas Einzigartiges und Letztes vorstellt, so daß die Übernahme fremder formellen oder inhaltlichen Elemente – selbst aus eigenen Werken – für den Künstler eine Gefahr bilden kann. Das Fundament des homogenen Mediums in der wissenschaftlichen Widerspiegelung ist dagegen – letzten Endes, freilich nur letzten Endes – etwas für alle Wissenszweige Einheitliches. Die Differenzen zwischen einzelnen Wissenschaften und auch zwischen einzelnen Wissenschaftlern sollen damit nicht geleugnet werden, sie sind aber – mit der ästhetischen Sphäre verglichen – relativen Charakters. Denn so eigene Wege die verschiedenen Wissenschaften und in ihnen die einzelnen Forschungen auch gehen mögen, tendenziell gibt es doch nur eine Wissenschaft, eine konvergierende Gesamtannäherung an das einheitliche Ansich der Objektwelt, und keine Einzelabbildung könnte Wahrheit und damit Bestand erlangen, wenn diese Tendenz ihr – einerlei ob bewußt oder unbewußt – nicht innewohnen würde. Das hebt den individuellen Charakter vieler Leistungen nicht auf, verleiht aber der Individualität ein ganz anderes Cachet als im Bereich des Ästhetischen.

Dieser Strukturunterschied der Gegenständlichkeit – innerhalb der objektiven Einheit der widergespiegelten Welt – muß festgehalten werden, wenn wir die Eigenart des Menschen ganz als subjektive Verhaltensart, die die Desanthropomorphisierung im Menschen vollzieht, richtig begreifen wollen. Schon die bisherigen Darlegungen zeigen, wie falsch es ist, in einem desanthropomorphisierend entstandenen Weltbild und in dem ihm entsprechenden Verhalten unmenschliche Prinzipien zu entdecken. Das Desan-

thropomorphisieren selbst ist, wie wir es bei Behandlung der Arbeit sehen konnten, tief im Alltagsleben des ganzen Menschen verankert und sogar seine Instrumentur zeigt oft derart fließende Übergänge, daß die Grenze oft schwer feststellbar ist. Denn jedes Werkzeug enthält objektiv desanthropomorphisierende Grundlagen: um mit ihm für den Menschen nützliche Verrichtungen vollziehen zu können, muß vorerst seine Wesensart, seine Wirkungsmöglichkeit etc. durch ein Absehen von der gewöhnlichen, alltäglich-menschlichen Betrachtungsweise des ganzen Menschen aufgedeckt werden. Soweit es jedoch bloß dazu dient, die angeborenen oder gesellschaftlich erworbenen menschlichen Fähigkeiten zu verstärken, ihre Fehlleistungen auszugleichen, führt seine Anwendung ins Alltagsleben der ganzen Menschen zurück. So ist hier trotz der gleitenden Übergänge doch ein Sprung zum echten Desanthropomorphisieren der Wissenschaft vorhanden; die Brille desanthropomorphisiert nicht, wohl aber das Teleskop oder das Mikroskop, denn jene stellt bloß eine gestörte normale Beziehung im Alltagsleben des ganzen Menschen her, während diese eine den menschlichen Sinnen sonst unzugängliche Welt eröffnen. Die praktisch freilich immer von Zwischenstufen verwischte Grenze wird also gerade danach gezogen, ob das Instrument in das Alltagsleben des ganzen Menschen zurückführt oder eine davon qualitativ verschiedene Welt, die des Ansichseienden, des vom Menschen unabhängig Existierenden wahrnehmbar macht. Dieser Sprung läßt die Verhaltensweise des Menschen ganz entstehen. Beim Benutzen eines solchen Instruments scheint der Übergang höchst einfach; er ist komplizierter, wenn die Instrumentur eine vorwiegend geistige ist, wie z. B. der Gebrauch der Mathematik, wo dem menschlichen Denken ihm sonst unbekannte Aufgaben gestellt werden, die mit einer vom Alltagsdenken qualitativ verschiedenen Methode gelöst werden müssen. Ihre Welt von rein quantitativen Beziehungen ist zwar jedenfalls eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, indem jedoch die Abstraktion des Quantifizierens vollzogen wurde und das homogene Medium der reinen und ausschließlich in Betracht gezogenen Quantität entstanden ist, blühen Begriffsbildungen und -verknüpfungen auf, die im Alltagsleben des ganzen Menschen keine Analogie haben, obgleich sie für die Erkenntnis der an sich seienden Wirklichkeit höchst fruchtbar angewendet werden können.

Das desanthropomorphisierende Denken stellt auch den sich mit dem Menschen und den menschlichen Beziehungen beschäftigenden Wissenschaften dem Alltagsleben gegenüber völlig neue Anforderungen. Auch hier handelt es sich darum, daß Phänomene von einer bestimmten Qualität aus dem

unmittelbaren und ungeordnet scheinenden Komplex der direkt gegebenen Wirklichkeit herausgehoben und entsprechend homogenisiert werden, um ihre ansichseienden Zusammenhänge, die sonst unwahrnehmbar bleiben müßten, zu erhellen, um diese sowohl in ihren immanenten Gesetzmäßigkeiten, wie in Wechselbeziehung zu anders gearteten Gegenstandsgruppen objektiv untersuchen zu können. Die Ökonomie kann gewissermaßen als Schulbeispiel für diesen Homogenisierungsprozeß gelten. Natürlich kann dieser nur äußerst selten die Geschlossenheit und Exaktheit der reinen Mathematik erreichen; natürlich gab es und gibt es in den Gesellschaftswissenschaften vielfach Beispiele für ein wissenschaftlich falsches Herausheben und Homogenisieren, das ändert aber nichts Wesentliches an der Unvermeidlichkeit und Fruchtbarkeit einer solchen Setzungsart. (Man vergesse bei Betrachtung der hier entstehenden Konfliktmöglichkeiten nicht, daß auch bei der Anwendung der reinen Mathematik etwa auf physikalische Phänomene Probleme ähnlicher Art auftauchen können und auch aufgetaucht sind.)

Die Wesensart des »Menschen ganz« in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit ergibt sich aus dem dialektischen Zusammen vom allmählichen Übergang und Sprung im Verhältnis zu diesem homogenen Medium einerseits und zum ganzen Menschen des Alltags andererseits. Denn es gehört zum Wesen dieses Sprunges, daß zwar eine gewisse Entsubjektivierung stattfindet, daß aber durch sie viele der ausschlaggebenden Eigenschaften, Qualitäten des ihn vollziehenden ganzen Menschen bloß so weit aufgehoben werden, als sie der Reproduktion des jeweiligen homogenen Mediums durch das betreffende Subjekt hindernd im Wege stehen. Alle sonstigen Kräfte des Menschen, die moralischen selbstredend mitinbegriffen, bleiben weiter in Wirksamkeit, ja pflegen am Ausbau der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung eine große Rolle zu spielen. (Also nicht nur Scharfsinn, Beobachtungsgabe, Kombinationsfähigkeit etc., sondern auch Ausdauer, Mut, Widerstandskraft etc.) Der Sprung zeigt sich deutlicherweise darin, daß nicht so sehr Größe oder Intensität einzelner Gaben für das Ergebnis ausschlaggebende Bedeutung erlangen, wie die Art, in der ihre Kombination und Proportion sich zum jeweiligen homogenen Medium und innerhalb seines Bereichs zur jeweiligen konkreten Aufgabe verhält. Diese Dialektik tritt besonders deutlich in den Gesellschaftswissenschaften hervor. Daß die leidenschaftliche Parteinahme an und in den Konflikten einer Periode zur Entdeckung ganz neuer Zusammenhänge und zu ihrer desanthropomorphisierend richtigen, objektiven

Darstellung führen kann, läßt sich an Beispielen wie Machiavelli, Gibbon, Thierry, Marx etc. leicht studieren. Dagegen kann man ebenfalls unschwer beobachten, daß Inhalt, Richtung, Art etc. von bestimmten Einstellungen und Stellungnahmen das Erfassen der ansichseienden Zusammenhänge in der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit verhindern und eine die desanthropomorphisierende Widerspiegelung störende, ja geradezu aufhebende Wirkung ausüben können. Thomas Mann hat in der Gestalt des Professor Cornelius in der Erzählung »Unordnung und frühes Leid« eine solche Verhaltensweise mit feiner Ironie beschrieben und er läßt sogar die in ihr enthaltene unauflösbare Problematik im Professor selbst aufdämmen; dieser erwägt die Frage in einem einsamen Monolog: »Aber Parteinahme, denkt er, ist eben auch unhistorisch; historisch allein ist die Gerechtigkeit. Nur allerdings, eben darum und wohl überlegt... Gerechtigkeit ist nicht Jugendhitze und frisch-fromm-fröhliche Entschlossenheit, sie ist Melancholie. Da sie jedoch von Natur Melancholie ist, so sympathisiert sie auch von Natur und insgeheim mit der melancholischen, der aussichtslosen Partei- und Geschichtsmacht mehr als mit der frisch-fromm-fröhlichen. Am Ende besteht sie aus solcher Sympathie und wäre ohne sie gar nicht vorhanden? Am Ende gibt es also gar keine Gerechtigkeit? fragt sich der Professor...« Die Sprungartigkeit dieses Übergangs vom ganzen Menschen zum »Menschen ganz« zeigt sich auch, wenn wir den Weg zurück von der wissenschaftlichen Desanthropomorphisierung ins Leben bei bedeutenden Gelehrten verfolgen. Wie häufig kommt es vor, daß diese die sich sachgemäß von selbst ergebenden Folgerungen ihrer eigenen Lehre, ja ihrer epochemachenden Entdeckungen nicht ziehen, daß ihre Stellungnahmen im Alltag, auch in anderen Gebieten des Wissens, nicht nur in solchen, an denen sie sich selbst nicht forschend beteiligt haben, sondern sogar, wo sie mit Anspruch auf eigene Resultate engagiert sind, diesen diametral widersprechen. Es kann natürlich nicht die Aufgabe dieser Betrachtungen sein, solche Widersprüche systematisch oder historisch zu analysieren; wir haben auf die hier auftauchenden Haupttypen der Problematik nur darum hingewiesen, um die Beziehung des »Menschen ganz« in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung zum ganzen Menschen des Alltags in ihren allerallgemeinsten Zügen anzudeuten. Aber schon ein solches höchst kursorisches Bild zeigt, daß es ein Vorurteil wäre, im Akt des Desanthropomorphisierens, in seiner universellen Aufgipfelung, die vor allem unser Zeitalter hervorbringt, etwas Gegenmenschliches zu erblicken. Tendenzen zur Antihumanität erwachsen immer aus dem Boden des gesellschaftlich-geschichtlichen Lebens, aus sozialen

Strukturen, aus Klassenlagen innerhalb einer Formation; diese können auch in den Wissenschaften zur Geltung gelangen, aber — allgemein angesehen — weder mehr noch weniger als im Leben oder in der Kunst; die konkrete Darlegung solcher Fragen ist ein Problem des historischen Materialismus und liegt außerhalb des Aufgabenkreises, den dieses Werk sich gestellt hat.

All dies mußte wenigstens kurz angedeutet werden, damit die zweite, große, in Wirklichkeit entscheidende Geistesschlacht um die Desanthropomorphisierung der wissenschaftlichen Widerspiegelung richtig verstanden werde. Da bei uns auch hier methodologisch-philosophische Probleme und nicht rein historische im Vordergrund des Interesses stehen, beschränken wir uns wieder auf die Betrachtung einiger, grundlegend typischer Stellungnahmen. Am klarsten ist dieses Programm bei Galilei ausgesprochen: »Die Philosophie steht in diesem Buch geschrieben, das uns aufgeschlagen vor Augen liegt (ich meine das Universum), das man aber nicht begreifen kann, wenn man nicht vorher seine Sprache zu verstehen lernt und die Buchstaben zu erkennen, mit denen es geschrieben ist. Es ist geschrieben in mathematischer Sprache und seine Buchstaben sind Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren, ohne welche es menschlich unmöglich ist, auch ein einziges Wort zu verstehen; ohne sie dreht man sich ohne Nutzen in einem finsternen Labyrinth herum.«¹ Von unserem Standpunkt ist darin das Wichtigste: die Proklamierung einer neuen Sprache mit neuen Buchstaben, was ein eindeutig klares Bild für die neuen Formen der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, ihrer bewußten, zur Methode erhobenen, klaren Abgrenzung von den unmittelbaren, an die menschliche Sinnlichkeit gebundenen Erscheinungsweisen der Alltagswirklichkeit. Nicht zufällig wird diese Methode im Kampf um die Kopernikanische Astronomie entwickelt, ist doch diese der erste schicksalhaft-entscheidende Bruch mit der geozentrischen und im engen Zusammenhang damit unvermeidlich anthropomorphisierenden Anschauung des Kosmos. Es erübrigt sich, auf den Zusammenstoß des neuen Weltbildes mit dem bis dahin herrschenden religiösen auch nur in wenigen Bemerkungen einzugehen. Jedoch gerade wegen der von uns früher festgestellten engen Verflochtenheit des Alltagslebens und der religiösen Aufnahme der Wirklichkeit ist es vielleicht nicht ohne Interesse, kurz darauf hinzuweisen, daß die neue Konzeption Galileis im bewußt-schroffen Gegensatz zu

¹ Zitiert bei L. Olschki: Galilei und seine Zeit, Halle 1927, S. 465.

den Widerspiegelungsformen des Alltagsdenkens steht, daß die scharfe Abtrennung von diesen im Mittelpunkt seiner methodologischen Betrachtungen steht: »Die Anschauungen von Groß und Klein, von Oben und Unten, von Nützlich und Zweckmäßig sind auf die Natur übertragene Eindrücke und Gewohnheiten eines menschlichen und gedankenlosen Alltags.« Darum muß auch die »beschränkte Vorstellungskraft, die bereits bei hohen Zahlen ihre Grenze findet«, überwunden werden; die Größe des Kosmos geht ebenfalls über die Fassungskraft des Alltagsdenkens hinaus¹.

Vom Standpunkt der Methodologie der Wissenschaft, von dem der Philosophie umfaßt der hier vollzogene Bruch ein viel weiteres Feld, als unser Raum für seine Beschreibung es ist. Aber welche andere Frage wir auch heranziehen würden, ob die Ablehnung der teleologischen Betrachtungsweise (verbunden mit den Problemen der »Nützlichkeit«), ob die Methodologie der Experimente etc., wir kommen immer wieder auf die desanthropomorphisierende Weise der Widerspiegelung, auf das Verlassen der Unmittelbarkeit des Alltagsdenkens zurück. Zum Abschluß sei noch ein Hinweis auf die Ästhetik gestattet. Wir haben bei Behandlung der griechischen Philosophie sehen können, wie oft damals die Tendenzen zur Desanthropomorphisierung ein Konkurrenzverhältnis zwischen Philosophie (Wissenschaft) und Kunst statuiert und zur Verurteilung der Kunst geführt haben; mit der höheren Stufe des Anthropomorphisierens in der Philosophie verschärft sich noch, bei Platon, dieses Verhältnis. Galilei bezeichnet auch hier eine Wendung. Gerade weil er die Widerspiegelungsart der Wissenschaft klarer als alle vor ihm erkannt hat, kann er dem spezifisch ästhetischen Wesen der Kunst gegenüber seine Vorgänger an richtiger Einsicht weit übertreffen². Das ist keine bloß individuelle Eigenart Galileis; eine ähnliche Tendenz können wir auch bei Bacon wahrnehmen. ~~Auf die Ursachen späterer Rückfälle ins alte Verhalten können wir in diesem Zusammenhang nicht eingehen.~~

Die vielseitigste und universellste Beschreibung und Begründung der neuen desanthropomorphisierenden Methoden finden wir bei Bacon. Will man seine Gestalt und seine Bedeutung in dem von uns analysierten Prozeß des Zu-sich-Kommens des Denkens als annähernd adäquater Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit richtig erfassen, so gilt vor allem, mit dem

¹ Ebd. S. 384.

² Ebd. S. 170 ff.

schon vor Hegel vorhandenen, aber von diesem philosophisch »vertieften« Irrtum zu brechen: Bacon sei reiner Empirist, geistiger Vater des späteren Empirismus. Natürlich steht im Mittelpunkt seiner Philosophie die Praxis, die Veränderung der Welt durch richtige Erkenntnis. Jedoch diese Zielsetzung ist an sich keineswegs mit einem Empirismus identisch; wie wir sehen werden, gerade bei Bacon nicht. Einer seiner neueren Biographen, der englische Marxist Farrington, formuliert die Frage so: »Sein spezifisches Bestreben war, die Stelle der Wissenschaft im menschlichen Leben zu bestimmen.«¹ Das bedeutet aber nur, daß Bacon, wie die bedeutendsten Denker dieser Zeit, Wissenschaft und Philosophie nicht abgetrennt vom Leben der Menschen behandeln wollte, sondern ihr besonderes Wesen gerade im Zusammenhang mit dem Leben zu ergründen bestrebt war. Wie wenig er dabei Empirist war, zeigt seine Klassifizierung der Experimente. Er grenzt ihr Bereich von der – wirklich empiristischen – Praxis des Handwerks seiner Zeit scharf ab, und fügt hinzu: »Aber auf den weiteren Fortschritt der Wissenschaft kann man nur dann mit Recht hoffen, wenn die Naturkunde vorzugsweise solche Versuche aufnimmt und sammelt, die zwar keine unmittelbaren Nutzen haben, aber zur Entdeckung der Ursachen und der Gesetze dienen. Solche Versuche nenne ich lichtbringende im Gegensatz zu den fruchtbringenden.«² Das Ziel der richtigen Experimente ist also, mit der unmittelbaren Verbindung von Theorie und Praxis des Alltags (hier des Handwerks) zu brechen, ihre Unmittelbarkeit durch Entdecken und Einschalten möglichst wichtiger Vermittlungen zu überwinden. Freilich will Bacon damit keine Chinesische Mauer zwischen Wissenschaft und Alltagspraxis (Arbeit, Handwerk etc.) errichten. Er weist, sich auf Celsus oder eher auf ein Celsus-Zitat berufend, darauf hin, daß außerordentlich oft die Praxis des Alltags bedeutsame Resultate hervorbringt, allerdings »mehr zufällig und oberflächlich«, jedenfalls ohne durch Theorie, durch Philosophie beeinflusst, gefördert zu sein.³

Die hier zutage tretende Ironie gegen die Philosophie ist aber wiederum keine Verherrlichung eines atheoretischen Empirismus, sondern eine Polemik gegen die Philosophie seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen, bei denen er das von ihm gesuchte Zusammenwirken von desanthropomorphi-

¹ B. Farrington: Francis Bacon, London 1951, S. 4.

² Bacon: Organon, I. Buch, Artikel 99, Berlin 1870, S. 152 f.

³ Ebd. Artikel 73, S. 123 f.

sierender Widerspiegelung und Intention auf eine verallgemeinerte, systematisierte, nicht mehr unmittelbare Praxis nicht fand. Die Polemik ist also sowohl gegen den bloß handwerklichen Praktizismus, wie gegen die praxisfremde Theorie gerichtet. Beide ergeben eine Unregelmäßigkeit, eine Planlosigkeit der Forschungen, vor allem der Experimente, bloßes Analogisieren in bezug auf die Zusammenhänge. In beiden ist zugleich die Zufälligkeit und Oberflächlichkeit des Alltagsdenkens (Bacon spricht vom Denken der Menge) zu überwinden, die beide nach ihm – wie bei Galilei – einem undurchsichtigen Labyrinth gegenüberstehen. »Denn das Bauwerk des Weltalls erscheint in seiner Einrichtung dem es betrachtenden menschlichen Geist wie ein Labyrinth; wie in diesem, so zeigen sich auch hier viele ungewisse Dinge, viele trügerische Ähnlichkeiten zwischen Dingen und Zeichen, viele schiefe und verwickelte Windungen und Verschlingungen der Eigenschaften. Dabei führt der Weg in dem unsicheren Lichte der Sinne, was bald aufleuchtet, bald sich verbirgt, fortwährend durch eine Unzahl von Erfahrungen und einzelnen Dingen. Selbst die, welche sich, wie gesagt, zu Führern erboten, verirren sich und vergrößern die Zahl der Irrtümer und der Irrenden.«¹ Bacon betont die methodologische Bedeutung von Mathematik und Geometrie lange nicht so entschieden wie Galilei, Descartes oder Spinoza; desto schärfer bekämpft er die Schematik des Denkens, die aus den scholastischen Traditionen des Aristotelismus entstand; desto leidenschaftlicher setzt er sich für das Schaffen eines desanthropomorphisierenden, von dem Ansich des Objekts (und nicht vom menschlichen Subjekt) bestimmten Forschungs- und Begriffsapparats ein. Diese Entschiedenheit ist vor allem darin begründet, daß Bacon unter seinen großen Zeitgenossen, die mit denselben Problemen rangen, derjenige war, dem der dialektische Zusammenhang der richtigen, objektiven Erkenntnis mit der produktiven Praxis, der realen Bewältigung der Natur am klarsten geworden ist. Die Grenzscheidung zwischen Alltagsdenken und wissenschaftlich-objektiver Widerspiegelung der an sich seienden Wirklichkeit vollzieht Bacon weitaus umfassender und systematischer als irgend jemand sonst in dieser großen Begründungszeit des desanthropomorphisierenden Denkens. Es gibt in seiner Lehre der »idola« eine systematisierte Typik jener Verhaltensweisen des Alltagslebens und -denkens, die eine adäquate Widerspiegelung der Welt an sich verhindern und verzerren. Es ist eine eigenartige Erkennt-

¹ Bacon: Vorrede zur Instauration, a. a. O. S. 43.

nistheorie. Während in der bürgerlichen Entwicklung die ausgesprochen erkenntnistheoretisch orientierten Denker die Grenzen der adäquaten Erfassbarkeit des An-sich-seienden festzustellen versuchten und so das Denken subjektivierten, während die von der Möglichkeit der Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit überzeugten Philosophien an solchen erkenntnistheoretischen Bedenken achtlos vorbeigingen oder sie ausgesprochen ablehnten (Hegel über Kant), ist Bacons Streben darauf gerichtet, durch eine Kritik der unmittelbaren Widerspiegelung des Alltags, ihrer Schwächen und Schranken, die grenzenlos-annähernde Erkenntnis der Wirklichkeit an sich zu begründen. Seine Erkenntnistheorie weicht demgemäß auch darin von den späteren schulgemäß-fachphilosophischen ab, daß sie auf die anthropologischen und sozialen Gründe der von ihm kritisierten Schranken und Verzerrungen des Alltagsdenkens ein entscheidendes Gewicht legt. Die »Grenzen« der Erkenntnis sind also hier nicht »überzeitliche« Strukturverhältnisse in der Subjekt-Objekt-Beziehung überhaupt, sondern von der anthropologischen bzw. sozialen Entwicklung hervorgebrachte Hemmungen und Irrwege, die das menschliche Denken, wenn es sich entschlossen über das – anthropomorphisierende – Alltagsdenken erhebt, was Bacon für möglich und notwendig hält, durchaus überwinden kann. Die Art seiner Erkenntniskritik steht also, wenn er auch aus ihr ganz andersgerichtete Folgerungen zieht, der älteren griechischen Skepsis viel näher als dem modern-bürgerlichen subjektiven Idealismus in der Gnoseologie.

Eine kurze Übersicht der »idola« kann diese Wesensart der Baconschen Erkenntnislehre leicht beleuchten. Bacon unterscheidet hier vier große Typen. Erstens die »idola tribus«, welche einen vorwiegend anthropologischen Charakter haben. In deren Kritik lehnt Bacon den »gesunden Menschenverstand«, das unmittelbare Denken des Alltags als unzureichend und anthropomorphisierend ab: »... es ist unrichtig, daß der menschliche Sinn das Maß der Dinge sei ... Der menschliche Verstand gleicht einem Spiegel mit unebener Fläche für die Strahlen der Gegenstände, welcher seine Natur mit der der letzteren vermengt, sie entstellt und verunreinigt.«¹ Der zweite Typus (»idola specus«, mit Anspielung auf Platons Höhlengleichnis, doch mit entgegengesetzter Tendenz) soll die Fehler im Denken des einzelnen Menschen bestimmen, wobei die anthropologische Kritik schon in eine gesellschaftliche hinüberwächst. »Denn jeder einzelne hat neben den Verir-

¹ Bacon: Organon, I. Buch, Artikel 41, a. a. O. S. 94.

rungen der menschlichen Natur im allgemeinen eine besondere Höhle oder Grotte, welche das natürliche Licht bricht oder verdirbt; teils infolge der eigentümlichen und besonderen Natur eines jeden, teils infolge der Erziehung und des Verkehrs mit anderen, teils infolge der Bücher, die er gelesen hat und der Autoritäten, die er verehrt und bewundert, teils infolge des Unterschiedes der Eindrücke bei einer voreingenommenen und vorurteilsvollen Sinnesart gegen eine ruhige und gleichmäßige Stimmung und dergleichen mehr. Der menschliche Geist ist deshalb in seiner Verfassung bei dem einzelnen ein sehr veränderliches, gestörtes und gleichsam zufälliges Ding.«¹ Der dritte Typus (»idola fori«) entsteht bereits »infolge der gegenseitigen Berührung und Gemeinschaft des menschlichen Geschlechts.« Bacon hebt hier die soziale Bedeutung der Sprache hervor, lehnt aber ihre unmittelbar-alltägliche Form und die sich darin äußernde Denkweise für eine objektive Erkenntnis als unzulänglich ab: »aber die Worte werden den Dingen nach der Auffassung der Menge beigelegt; deshalb behindert die schlechte und törichte Beilegung der Namen den Geist in merkwürdiger Weise. Auch die Definitionen und Erklärungen, womit die Gelehrten sich manchmal zu schützen und zu verteidigen pflegen, bessern die Sache keineswegs.«² Bacon detailliert die Gefahr der Worte des Alltags (der Menge) für die eindeutige, der objektiven Wirklichkeit gemäßen Terminologie der Wissenschaften. Die Menschen meinen ihre Ausdrucksweise zu beherrschen, »aber oft kehren die Worte ihre Kraft gegen den Geist um«. Denn sie »werden meist nach der Auffassung der Menge den Dingen beigelegt, und diese trennt sie nach Richtungen, welche dem gewöhnlichen Sinne am auffallendsten sind. Wenn dann ein schärferer Geist und eine genauere Beobachtung diese Bestimmungen ändern und mit der Natur mehr in Übereinstimmung bringen will, so widerstehen die Worte...«³. So entstehen zwei gefährliche »Götzenbilder«: die Sprache des Alltags läßt nämlich eine zweifach falsche Nomenklatur entstehen: »entweder sind es Namen von Dingen, die es nicht gibt (denn so wie es Dinge gibt, die aus Unachtsamkeit keinen Namen bekommen haben, so gibt es Namen, wo die Philosophie getäuscht hat und der Gegenstand fehlt), oder es sind zwar Namen von wirklichen Dingen, aber sie sind verworren, schlecht begrenzt, voreilig und ungleich

¹ Ebd. Artikel 42, a. a. O. S. 94 f.

² Ebd. Artikel 43, a. a. O. S. 95.

³ Ebd. Artikel 59, a. a. O. S. 105.

von den Dingen entlehnt.«¹ Die Wortkritik geht hier bereits in die des unmittelbaren – zumeist analogischen – Alltagsdenkens über. Bacon warnt an anderer Stelle: »Der menschliche Geist setzt vermöge seiner Natur leicht eine größere Regelmäßigkeit und Gleichheit in den Dingen voraus, als er später findet. Und obgleich in der Natur vieles nur einmal vorkommt, oder voller Ungleichheiten ist, so legt der Geist doch den Dingen viel Gleichlaufendes, Übereinstimmendes und Beziehungen bei, die es nicht gibt.«² Dem entspricht im Alltagsdenken ein achtloses Vorbeigehen am Gewohnten, während man sich um die Ursachen dessen, was häufig geschieht, nicht zu kümmern pflegt³. Ebenso zäh hält sich im Alltagsdenken, was von altersher als wahr angenommen wird, was mit diesem übereinstimmt, und selbst wenn die Anzahl entgegengesetzter Fälle sehr groß ist, werden diese nicht beachtet, etc. Die Aufstellung des vierten Typus endlich (»idola theatri«) richtet sich gegen die bisherigen Philosophien, denen Bacon dem Sinne nach eben das Anthropomorphisieren vorwirft, »welche aus der Welt eine Dichtung und eine Schaubühne gemacht haben«. Er betont dabei ausdrücklich, daß seine Kritik sich nicht nur auf die Philosophie im engeren Sinne bezieht, sondern auch auf die Prinzipien der einzelwissenschaftlichen Praxis.

Die Baconsche Kritik des Alltagsdenkens richtet sich simultan gegen die möglichen anthropomorphisierenden Fehler sowohl der Sinnlichkeit, wie des Verstandes. »Der Fehler der Sinne« führt er aus »ist ein zwiefacher; entweder lassen sie uns im Stich oder sie täuschen. In erster Hinsicht gibt es vieles, was selbst den vollkommen gesunden und unbekümmerten Sinnen entgeht, sei es, daß der Gegenstand überhaupt zu fein ist, oder die Teile zu klein sind, oder daß die Entfernung zu groß, oder die Bewegung zu langsam oder zu schnell ist, oder weil der Gegenstand zu bekannt ist, oder aus anderen Gründen. Aber auch da, wo die Sinne die Sache erfassen, sind ihre Wahrnehmungen nicht immer zuverlässig. Denn das Zeugnis und die Kundgebung der Sinne geschieht immer nur in Beziehung auf den Menschen, nicht in Beziehung auf das Weltall, und es ist ein großer Irrtum zu behaupten, daß die Sinne das Maß der Dinge seien.«⁴ Instrumente und vor allem Experimente sind die Mittel, über diese Schranken hinauszukommen: »Denn

¹ Ebd. Artikel 60, a. a. O. S. 105 f.

² Ebd. Artikel 45, a. a. O. S. 96.

³ Ebd. Artikel 119, a. a. O. S. 167.

⁴ Organon-Einteilung des Werks, a. a. O. S. 38.

die Feinheit der Versuche übertrifft die der Sinne, wenn sie von guten Instrumenten unterstützt werden . . . Deshalb gebe ich auf die unmittelbare und eigentliche Sinneswahrnehmung nicht viel, sondern ich richte die Sache so ein, daß der Sinn nur über den Versuch, der Versuch aber über die Sache das Urteil fällt.«¹ Die Baconsche Kritik des Verstandes (des Alltagsdenkens) haben wir bereits gestreift. Die Betrachtung der bloßen Einfachheit in der Außenwelt hemmt und schwächt den Verstand, die ihrer Zusammengesetztheit betäubt und zersetzt ihn. Bacon nimmt also hier den Kampf gegen alle metaphysischen Einseitigkeiten und Starrheiten des Alltagsdenkens auf. Er verlangt den Wechsel solcher Betrachtungsweisen, die den Verstand sowohl durchdringend, als auch empfänglich machen. Die wirkliche Spitze seiner Polemik ist aber hier auf das Problem der Vermittlungen gerichtet. Er kritisiert die Philosophie – dabei Pythagoras, Platon und seine Schule hervorhebend – weil sie »abstrakte Formen, Endzwecke und erste Ursachen einführt und dabei immer die mittleren überspringt.«² Auch hier ist ein Zweifrontenkampf gegen Abstraktion und Unmittelbarkeit vorhanden, welche gerade im Überspringen und Vernachlässigen der Vermittlungen einander begegnen, wobei beide an die spontanen Reaktionen des menschlichen Subjekts auf die Wirklichkeit appellieren und die Hingabe an die – dem unmittelbaren Schein widersprechende – Welt der verborgeneren Vermittlungen vernachlässigen. Es entsteht dabei, nach Bacon, eine unzulässige Verknüpfung des Einzelnen mit den »entlegenen und allgemeinsten Grundsätzen«, nicht nur in der von der Scholastik überlieferten Syllogistik etc., sondern auch im Alltagsdenken, das mit Hilfe von Analogien und Analogieschlüssen noch aus der Urzeit, die Gewöhnung bewahrt hat, aus Einzelheiten allgemeine Folgerungen zu ziehen. Bacon verlangt demgegenüber einstuftweises Aufsteigen von der Beobachtung der Einzelheiten bis zu den allgemeinsten Grundsätzen. Die ersteren betrachtet er als vermischt mit den unmittelbaren Erfahrungen des Alltagslebens (man denke jetzt an deren Korrektur durch Experimente), die letzteren findet er »inhaltlos und unzuverlässig«. »Dagegen sind die mittleren Sätze die wahren zuverlässigen und lebendigen, auf denen das Leben und Wohl der Menschen beruht. Über diesen stehen endlich auch ganz allgemeine Grundsätze, aber solche, die nicht inhaltlos sind und die durch jene mittleren Sätze in Schranken gehalten

¹ Ebd. S. 58 f.

² Ebd. Artikel 65, a. a. O. S. 112.

werden.«¹ Zusammenfassend kann man sagen: der allgemeinste zentrale Sinn der Erkenntnistheorie Bacons liegt, bei allen sonstigen Divergenzen, auf derselben Linie, wie die methodologischen Bestrebungen Galileis: das menschliche Subjekt so umzumodeln, seine unmittelbar gegebenen Schranken so zu überwinden, daß es geeignet werde, im Buch der Wirklichkeit an sich richtig zu lesen.²

Daß es sich hier um eine, sich in sehr verschiedenen Formen äußernde, aber dem Wesen der Sache nach gemeinsame Tendenz der Zeit handelt, kann man aus dem Frühwerk Spinozas »Von der Verbesserung des Verstandes« leicht ersehen. Dieses Werk zeigt an vielen Stellen auffallende Parallelitäten zu Bacon, obwohl die grundlegende philosophische Position seines Verfassers und demzufolge auch seine Methode eine wesentlich andere ist. Aber auch hier ist der Sinn der »Verbesserung«: Entfernung vom Alltagsdenken, von seiner Unmittelbarkeit und seinem Anthropomorphismus, Umformung, Umerziehung des Subjekts in der Richtung: die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit an sich, ohne subjektiv-menschliche Verzerrungen in sich aufzunehmen, diese ihrer eigenen Natur und nicht den menschlichen Affekten entsprechend durchzudenken und in Zusammenhang zu bringen. Spinoza betont ebenso scharf, daß die (richtig aufgefaßte) Ordnung der Gedanken identisch ist mit der Ordnung der Dinge, wie man sich vor der Illusion hüten muß, das, was bloß im menschlichen Verstand ist, mit der Wirklichkeit zu vermengen.³ Spinoza geht davon aus, daß der Mensch sehr vieles, was er im Leben braucht, auf verschiedene Weisen sich aneignet, so durch Hörensagen, durch unbestimmte Erfahrung etc. Es ist also, ebenso wie bei Bacon, von einer Kritik des Alltagsdenkens die Rede. Interessanterweise setzt gleich hier Spinozas Kampf gegen die Abstraktionen dieser Sphäre ein. Solche Abstraktionen gehen von bloß empfindungsmäßig begründeten Schlüssen aus, treffen nicht das wahre, das objektive Wesen der Dinge, und ihre Folgerungen werden »sofort von der Einbildungskraft verwirrt«⁴; auf solche Weise können höchstens die Accidenzien, niemals das Wesen erfaßt werden.⁵ Die große Gefahr eines solchen auf dem Niveau des Alltags bleibenden abstrakten Denkens ist also, daß es sich auf fingierte Ideen richtet⁶;

¹ Ebd. Artikel 104, 2. a. O. S. 155.

² Spinoza: Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes, Leipzig 1907, S. 44.

³ Ebd. S. 11.

⁴ Ebd. S. 13.

⁵ Ebd. S. 22.

je allgemeiner es in dieser Abstraktion wird, desto verworrener wird das Ergebnis¹. Darum betrachtet Spinoza als entscheidend wichtig, Vorstellungs- und Erkenntnisvermögen genau auseinanderzuhalten. Die richtige Erkenntnis wird nämlich so erlangt, daß die objektiven Wirkungen der wahren Idee »in der Seele vor sich gehen nach dem Verhältnis der Formalität des Objekts selbst.« Erst dann – also nach Vollzug der Desanthropomorphisierung – ist die Gefahr behoben, »das Wahre mit Falschem oder Erdichtetem zu vermengen«; erst dann klärt sich, »warum wir manches verstehen, das in keiner Weise unter das Vorstellungsvermögen fällt und daß (sich) wiederum anderes in ihm findet, das dem Verstand geradezu widerstreitet...«²

Die Parallelität der Grundtendenzen für unser Problem sind hier ganz deutlich sichtbar, gerade weil viele der wichtigen philosophischen Positionen bei Bacon und Spinoza verschieden, ja oft völlig entgegengesetzt sind. Es handelt sich hier um das Wesen einer großen Zeitströmung, die von der Produktion ausgeht und Leben wie Denken der Menschen gleicherweise umwälzend erfaßt. Wir haben dabei die Polemik gegen das Alltagsdenken in den Vordergrund gestellt, vor allem deshalb, weil diese großen denkerischen Gestalten zur Religion selbst oft sehr diplomatisch Stellung genommen haben (Gassendi noch mehr als Bacon); sind doch die Scheiterhaufen von Vanini und Bruno, das Verhör Galileis vor der Inquisition noch lebhaft im Gedächtnis eines jeden. Oft mischen sich in ihren Betrachtungen noch Überreste der alten idealistisch-metaphysischen Anschauungen, die freilich in Spinozas »deus sive natura« fast zur bloßen Terminologie abgeblaßt erscheinen. Jedoch die scharfe Abgrenzung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit von der sinnlich-geistigen Unmittelbarkeit und Verworrenheit des Alltagslebens enthält schon implicite alle Prinzipien einer Abgrenzung von jeder religiösen Auffassung der Welt, die Ablehnung ihrer Geltung. Im Prinzip kommt es ja vor allem auf den scharf herausgearbeiteten Kontrast zwischen anthropomorphisierender und desanthropomorphisierender Widerspiegelung an. Wenn der Mensch sich damit über seine unmittelbaren und in ihrer Unmittelbarkeit traditionsgebundenen, von der Gewohnheit geheiligten psychischen Gegebenheiten erhebt und durch Hingabe an das vom Menschen unabhängige Ansich der Objektivität, durch Ausbildung seiner rein menschlichen, jede Transzendenz aus-

¹ Ebd. S. 24.

² Ebd. S. 41.

schaltenden Kräfte das Diesseits der eigenen Macht zu unterwerfen versucht, so hat er auch weltanschaulich den entscheidenden Schritt getan. Das Befreiungswerk des menschlichen Denkens, von den Griechen revolutionär begonnen, wiederholt sich jetzt auf einer höheren Stufe.

Damit ist der Gegensatz zu Idealismus und Religion de facto ausgesprochen. Er läßt sich auch so formulieren: die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit kennt keine Transzendenz im eigentlichen Sinne des Wortes. Natürlich reicht die so errungene Erkenntnis nur bis zu einem bestimmten Punkt der objektiven Wirklichkeit. Es liegt aber im Wesen einer solchen Beziehung zum An-sich-seienden, daß die jeweilige Grenze einerseits nur als provisorische aufgefaßt wird, die Möglichkeit, sie unter günstigen Bedingungen, bei den nötigen Anstrengungen etc. zu überschreiten, bleibt – prinzipiell – immer offen. Darum ist andererseits das jenseits dieser Grenze Liegende keine Transzendenz. Es mag vom qualitativ bis dahin Erkannten noch so verschieden sein (die »Welt« der Quantenphysik im Gegensatz zu der klassischen), dieser Unterschied bleibt einer der konkreten Erforschung des neuen Gebiets, ist jedoch nicht erkenntnistheoretischen Charakters: die jeweilige Grenze des Wissens ist keine Schranke der Erkennbarkeit überhaupt. Wo dagegen das Subjekt – anthropomorphisierend – die Methode des Erkennens bestimmt, muß diese Grenze notwendig eine spezifische Gefühlsbetontheit erhalten; ist sie ja die seiner gegenwärtigen Fähigkeit in bezug auf sein Verhalten zur Welt, seiner Beherrschung der objektiven Wirklichkeit. Ist nun das Verhalten des Menschen subjektbezogen, wie im Alltag, in der Religion, im subjektiven Idealismus, so ist es unvermeidlich, daß die in ihrer Unmittelbarkeit und nicht nach ihrer Stelle zum historischen Erkenntnisprozeß aufgefaßte Grenze zur Transzendenz verabsolutiert wird. Die Gefühlsbetontheit, die solche Setzungen zu begleiten pflegt – Demut, Angst, Resignation etc. –, ist die natürliche Folge des unmittelbaren Verhaltens zu einer Lebens Tatsache, die an sich weit vermittelt und weitere Vermittlungen erfordernd ist. Diese Lage widerspiegelt sich im Verhältnis des denkerischen Verhaltens zur Lebensweise des ganzen Menschen. Wir haben früher einige Kostproben aus der Anthropologie und Ethik dieser Periode angeführt. Schon diese wenigen Beispiele zeigten, daß der Prozeß der Desanthropomorphisierung des Denkens der diametrale Gegensatz der Inhumanisierung ist. Gerade die Entfaltung und Festigung der menschlichen Gattungskräfte, ihr Erheben auf ein höheres Niveau ist das Ziel. Die Diesseitigkeit des Denkens – eine notwendige Folge des Desanthropomorphisierens – ist die Steigerung der menschlichen Macht in einer immer

reicher werdenden, immer intensiver eroberten Welt, nicht eine Leere, ein Abgrund, wie Pascal und viele nach ihm es erlebt und ausgedrückt haben. Die Unwiderstehlichkeit, die Unaufhebbarkeit, Unumkehrbarkeit dieser Bewegung – im Gegensatz zur griechischen Entwicklung – hängt mit ihrer Fundiertheit in einem ganz andersgearteten gesellschaftlichen Sein, als die antike Sklavenwirtschaft hatte, zusammen. Wir haben seinerzeit darauf hingewiesen, daß die Sklaverei eine rationelle Umgestaltung der Produktion auch dort nicht gestattet hat, wo die Entwicklung der Wissenschaft es an sich möglich gemacht hätte; die mit der Sklaverei unzertrennlich verbundene Verachtung der Arbeit, des Banausentums, wie Jakob Burckhardt sich ausdrückt, verhinderte eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen materieller Produktion und Wissenschaft, weshalb die großartigsten Errungenschaften des sich befreienden Denkens vielfach allgemein, abstrakt, philosophisch bleiben mußten, nicht ins Alltagsleben und Alltagsdenken der Menschen umwälzend eindringen konnten. Das Mittelalter hat gezeigt, wie bedeutende, vorerst isolierte Vorstöße der Wissenschaft in dieser Richtung infolge des Absterbens der Sklaverei möglich wurden. Auf dieser Basis, durch Verwerten und Weiterbilden dieses Erbes, konnte die kapitalistische Ökonomie ihren Siegeszug antreten.

Auch hier kann es nicht unsere Aufgabe sein, diesen Prozeß selbst bloß kurzschichtig zu schildern. Es kommt hier einzig darauf an, die desanthropomorphisierenden Tendenzen in dieser Entwicklung nachzuweisen. Darum sprechen wir hier nur von den entscheidenden Wendepunkten, nicht von den vorbereitenden Übergängen: von der Maschine, und zwar wie Marx mit großer Entschiedenheit hervorhebt, von der Werkzeugmaschine. Marx zitiert den Ausspruch John Wyatts über die Spinnmaschine, dessen Programm lautete: eine Maschine, »um ohne Finger zu spinnen«¹. Marx schildert von diesem Gesichtspunkt den prinzipiellen Gegensatz zwischen Manufaktur (auch mit hochentwickelter Arbeitsteilung) und Maschinenindustrie: »In der Manufaktur müssen Arbeiter, vereinzelt oder in Gruppen, jeden besonderen Teilprozeß mit ihrem Handwerkzeug ausführen. Wird der Arbeiter dem Prozeß angeeignet, so ist aber auch vorher der Prozeß dem Arbeiter angepaßt. Dies subjektive Prinzip der Teilung fällt weg für die maschinenartige Produktion. Der Gesamtprozeß wird hier objektiv, an und für sich betrachtet, in seine konstituierenden Phasen

¹ Marx: Kapital, Band I, a. a. O. S. 335.

analysiert, und das Problem, jeden Teilprozeß auszuführen und die verschiedenen Teilprozesse zu verbinden, durch technische Anwendung von Mechanik, Chemie usw. gelöst.«¹ Daß die nicht mehr menschliche Triebkraft diesen Prozeß außerordentlich beschleunigt, versteht sich von selbst. Das Wesentliche ist aber, daß der Arbeitsprozeß sich immer mehr von den subjektiven Anlagen etc. der Arbeiter löst, nach den Prinzipien und Notwendigkeiten eines objektiven An-sich geregelt wird. »Die Tätigkeit des Arbeiters, auf eine bloße Abstraktion der Tätigkeit beschränkt, ist nach allen Seiten hin bestimmt und geregelt durch die Bewegung der Maschinerie, nicht umgekehrt.«² Dadurch erst ist die materielle Basis für die schrankenlose Entwicklung der Wissenschaft gegeben: die prinzipiell schrankenlose gegenseitige Befruchtung und Förderung von Wissenschaft und Produktion, da ihnen beiden – zum erstenmal in der Geschichte – dasselbe Prinzip, das der Desanthropomorphisierung, zugrunde liegt.

Natürlich setzt sich dieses neue Prinzip in einer äußerst widerspruchsvollen Weise durch. Die Schilderung dieser inneren wie äußeren Widersprüche kann in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht unsere Aufgabe sein. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Wechselbeziehung zwischen ökonomischem Vorteil (im Kapitalismus: Profit) und technisch-wissenschaftlicher Vervollkommenheit ununterbrochen zu Gegensätzlichkeiten treibt, die das Durchsetzen der Haupttendenz oft hemmen und hindern. Hier sei nur noch auf einen fundamentalen Widerspruch hingewiesen. Der romantischen, nach rückwärts weisenden Kritik der hier entstehenden Entwicklung gegenüber, haben wir wiederholt aufgezeigt, daß das Prinzip der Desanthropomorphisierung im wesentlichen ein Prinzip des Fortschritts und der Humanisierung ist. Da jedoch die treibende Kraft, das Streben nach Profit, seinem Wesen nach widerspruchsvoll ist, muß dieses seinen Charakter auch in den grundlegenden Problemen ununterbrochen äußern, d. h. das Prinzip der Humanisierung erscheint auch als Prinzip der äußersten Inhumanität, ja Antihumanität. Marx hat, mit den bürgerlichen Apologeten polemisierend, die diese Widersprüchlichkeit aus der Welt zu schaffen versuchten, diese Doppelseitigkeit bei der Charakteristik der Maschine sehr scharf hervorgehoben: »Die von der kapitalistischen Anwendung der Maschinerie untrennbaren Widersprüche und Antagonismen existieren

¹ Ebd. S. 343 f.

² Marx: Grundrisse, a. a. O., Band I, S. 584.

nicht, weil sie nicht aus der Maschinerie selbst erwachsen, sondern aus ihrer kapitalistischen Anwendung! Da also die Maschinerie an sich betrachtet die Arbeitszeit verkürzt, während sie kapitalistisch angewandt den Arbeitstag verlängert, an sich die Arbeit erleichtert, kapitalistisch angewandt ihre Intensität steigert, an sich ein Sieg des Menschen über die Naturkraft ist, kapitalistisch angewandt den Menschen durch die Naturkraft unterjocht, an sich den Reichtum des Produzenten vermehrt, kapitalistisch angewandt ihn verpaupert usw., erklärt der bürgerliche Ökonom einfach, das *Ansichbetrachten der Maschinerie* bewiese haarscharf, daß alle jene handgreiflichen Widersprüche bloßer *Schein* der gemeinen Wirklichkeit, aber *an sich*, also auch *in der Theorie* gar nicht vorhanden sind.«¹ Das bloße Hervorheben dieser menschenfeindlichen Äußerungsweise des ökonomischen Fortschritts im Kapitalismus gibt aber ein einseitiges Bild. Die Marxsche Kritik darüber haben wir bereits angeführt. Es handelt sich hier um einen grundlegenden inneren Widerspruch der kapitalistischen Gesellschaft; in ihm drückt sich die spezifische Eigenart dieser Formation aus, daß sie nämlich – und zwar in unzertrennlicher Weise – zugleich die höchste Form aller Klassengesellschaften ist, in welcher Produktion und Wissenschaft die hier gegebenen objektiven Möglichkeiten der Entwicklung und unter »antagonistischen Distributionsverhältnissen« maximal entfalten können, gleichzeitig jedoch die letzte Klassengesellschaft ist, die ihren »Totengräber« selbst produziert. Die doppelte Funktion der Desanthropomorphisierung von Arbeit und Denken in ihrer kapitalistischen Form zeigt auf ihrer entwickelten Stufe diese Untrennbarkeit des praktisch ökonomischen Vorwärtsdrängens und der ideologischen Reaktion, von Niederlagen der objektiven Fundamente eines entwickelten Humanismus und von Zerstampfen der Humanität in der ökonomischen Praxis. Auf primitiverer Stufe, etwa bei Sismondi, konnte dieser Widerspruch in ehrlichen und kritischen Formen erscheinen, je entwickelter der Kapitalismus ist, desto weniger kann ein objektiv guter Glaube in der romantischen Kritik zum Ausdruck gelangen. Das Dilemma ist aber für das bürgerliche Bewußtsein auf keiner Stufe lösbar, wie das Marx in einer von uns bereits zitierten Stelle klar ausspricht. Alle Beispiele,

¹ Marx: Kapital, Band I., a. a. O. S. 406 f. Die ausführlichste Behandlung dieser Antihumanität der kapitalistischen Anwendung des Desanthropomorphisierungsprinzips im Arbeitsprozeß findet sich in: »Ökonomisch-Philosophische Manuskripte« Werke, Band III (MEGA).

die wir in vorangegangenen Betrachtungen über moderne Religionserneuerungen angeführt haben, reflektieren diesen Widerspruch; jetzt aber auf Grundlage der Unvermeidlichkeit der kapitalistischen Entwicklung mit allen ihren Konsequenzen, auch für die Wissenschaft, kombiniert mit dem Versuch, das seelische Verhalten primitiver Stufen stilisiert zu erneuern, es als Gegengewicht gegen die weltanschaulichen Folgen der allgemeinen Desanthropomorphisierung in Arbeitspraxis und Wissenschaft auszuspielen. Die Ideologie der allgemeinen Verzweiflung, der Schrecken einer »gottverlassenen« Welt, die Angst vor der Technisierung von Seele, Leben und Denken, vor der »selbständig gewordenen« Technik, die zur Tyrannei über die Menschheit erwuchs, vor »Vermassung« etc. sind nur apologetische Variationen des in seinen Grundzügen von Marx charakterisierten Themas unter den Bedingungen des gegenwärtigen Kapitalismus.

Diese Widersprüchlichkeit des sozialen Seins erschwert für das bürgerliche Denken eine konkrete und fruchtbare Anwendung der desanthropomorphisierenden Widerspiegelungslehre auf die Gesellschaftswissenschaften. Die bedeutenden Ansätze der Philosophen des 17.-18. Jahrhunderts, der klassischen Ökonomie, mußten mit vielen unüberwindlichen Abstraktionen behaftet bleiben, vor allem darin – was ebenfalls aus dem oben angedeuteten Dilemma folgt –, daß ihre Verallgemeinerungen die dynamisch vorwärtstreibende, widerspruchsvolle und ungleichmäßige historische Entwicklung nicht erfassen konnten. Daher war für sie die bis ans Ende folgerichtige methodologische Anwendung des Prinzips der Desanthropomorphisierung auf die den Menschen behandelnden Wissenschaften unmöglich geworden. Erst recht im 19.-20. Jahrhundert, in dessen Verlauf immer stärker ein Methodendualismus sich herausbildete: entweder den gesellschaftlich-geschichtlichen Prozeß mit Hilfe von – falschen, oberflächlichen – Abstraktionen zu einem toten Formalismus erstarren zu lassen (Soziologie, subjektivistische Ökonomie etc.) oder ein Bestreben, das historische »Leben« so zu »retten«, daß die Äußerungen des menschlichen Lebens irrationalisiert werden, was in der spätbürgerlichen Mythisierung der Geschichte zur Proklamation eines religiösen Anthropomorphismus wurde. Das schließt natürlich die Anwendung desanthropomorphisierender Methoden in Einzelfragen der Gesellschaftswissenschaften nicht aus; z. B. der Statistik in Ökonomie und Soziologie, ja sogar die der höheren Mathematik in der subjektivistischen Ökonomie etc. Dadurch wurde aber an den methodologischen und weltanschaulichen Fundamenten nichts geändert und das Umschlagen in einen anthropomorphisierenden Irrationalismus ist nur desto

krasser und unvermittelter, je komplizierter und immanent entfalteter eine solche mathematische Apparatur sein mag. Wie dieser falsche Dualismus durch den dialektischen und historischen Materialismus überwunden wurde, wie in ihm die desanthropomorphisierende Widerspiegelungslehre zur Grundlage und Methode auch der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit in ihrem An-sich-sein wurde, kann hier nicht behandelt werden. Unsere Zielsetzung war ja nicht, eine Erkenntnistheorie und Methodologie des wissenschaftlichen Denkens auch nur zu skizzieren. Sie bestand nur darin: die Trennung der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung von der des Alltagslebens und -denkens in ihren wichtigsten Etappen zu entwerfen. Und auch das war kein Selbstzweck, vielmehr bloß eine Voraussetzung dazu, unser eigentliches Problem: die Trennung der ästhetischen Widerspiegelung von diesem Boden in richtiger Weise stellen und lösen zu können. Die Bedeutung der Ungleichmäßigkeit und Widersprüchlichkeit dieses Trennungsprozesses einerseits und seiner Endgültigkeit andererseits wird in unseren kommenden Betrachtungen vielfach eine wichtige Rolle spielen. *der eigentliche*

Um dieses Problem ganz richtig vorbereiten zu können, sind noch zwei Bemerkungen nötig. Nämlich erstens einen Blick darauf zu werfen, wie der Sieg der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung in der Wissenschaft auf das Denken des Alltagslebens zurückwirkt. Denn wir haben schon eingangs darüber gesprochen, daß die Differenzierung und das Selbständigwerden solcher Sphären wie Wissenschaft oder Kunst, ihre Wechselbeziehung mit dem Alltag nicht abreißt, nicht verarmt, sondern im Gegenteil intensiviert. Und zwar, wie wir wissen, in doppelter Hinsicht: sowohl durch Beeinflussung der Fragestellungen, die an die Wissenschaft infolge von Erfordernissen, die aus der Alltagspraxis entspringen, gerichtet werden, wie durch Rückwirkung der Errungenschaften der Wissenschaften auf die alltägliche Praxis. Über die komplizierte Ungleichmäßigkeit in der ersten Wechselwirkung haben wir bereits bei der Behandlung von kapitalistischer Ökonomie und technischem Fortschritt andeutend gesprochen. Diese Beziehung erfährt prinzipiell einen neuen Charakter im Sozialismus, teils dadurch, daß die Anregungen von »Unten« nicht mehr rein spontan entstehen, nicht mehr momentanen Profitinteressen subsumiert sind, sondern organisiert gefördert werden können; teils durch die sich prinzipiell und tendentiell durchsetzende Demokratisierung der Erziehung, die immer größere Schichten der Arbeiterschaft dem Niveau der Konstrukteure und Ingenieure anzunähern bestrebt ist. Daß diese Entwicklung zuweilen durch

Gegentendenzen aufgehalten, gehemmt, ja entstellt werden kann, hat mit den Grundlinien unserer Analyse nichts zu tun. Ein Vergleich mit – scheinbar – analogen Erscheinungen im Kapitalismus muß darum abgelehnt werden, weil es sich bei diesen um antagonistische Widersprüchlichkeiten handelt, die im Wesen der Formation fundiert sind, während wir es im Sozialismus nur mit einer Entstellung der wahren Prinzipien seines Wachstums zu tun haben, die deshalb – wenn auch nicht immer rasch und leicht, aber doch prinzipiell – korrigierbar sind.

Die Rückwirkung der Errungenschaften der Wissenschaft in Hinsicht auf objektive Methodik und subjektive Verhaltensweise ist ebenfalls ein überaus komplizierter Prozeß. Es unterliegt keinem Zweifel, daß in dieser Hinsicht der Kapitalismus etwas qualitativ Neues allen früheren Formationen gegenüber bedeutet. Nicht nur deshalb, weil der technisch-wissenschaftliche Fortschritt der letzten Jahrhunderte (und in ihnen besonders der letzten Jahrzehnte) unvergleichlich schneller, umwälzender geworden ist, als früher in Jahrtausenden, sondern auch weil die so vollzogene Umwälzung von Produktion und Wissenschaft auf das Alltagsleben ebenfalls unwälvend eingewirkt hat. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diesen Prozeß auch nur andeutend beschreiben zu wollen. Es gilt nur festzustellen, daß die von uns früher geschilderte Grundstruktur von Alltagspraxis und Alltagsdenken auch in dieser stürmischen Umwandlung in ihren Fundamenten nicht umgewälzt werden konnte. Es ist richtig, daß Wissenschaft und Technik aufgehört haben, das »Geheimnis« irgendeiner Kaste zu sein, daß ihre Ergebnisse praktisch wie propagandistisch weitgehend zum Allgemeingut breiter Schichten wurden. Ist jedoch infolge der verschiedenartigsten Erscheinungsweisen dieser Lage (vom »Basteln« bis zur Lektüre wissenschaftlicher Popularisationen etc.) die Grundhaltung des Alltagsmenschen – und jeder Mensch ist in bestimmten Beziehungen ein Mensch des Alltagslebens – wirklich umgestülpt worden? Hat sich diese Haltung in eine wissenschaftliche verwandelt? Max Weber gibt über die hier entstehende neue Lage eine nicht unrichtige Beschreibung: »Machen wir uns zunächst klar, was denn eigentlich diese intellektualistische Rationalisierung durch Wissenschaft und wissenschaftlich orientierte Technik praktisch bedeutet. Etwa, daß wir heute, jeder z. B., der hier im Saale sitzt, eine größere Kenntnis der Lebensbedingungen hat, unter denen er existiert, als ein Indianer oder ein Hottentotte? Schwerlich. Wer von uns auf der Straßenbahn fährt, hat – wenn er nicht Fachphysiker ist – keine Ahnung, wie sie das macht, sich in Bewegung zu setzen. Er braucht auch nichts davon zu wissen. Es genügt ihm,

daß er auf das Verhalten des Straßenbahnwagens »rechnen« kann, er orientiert sein Verhalten daran; aber wie man eine Trambahn so herstellt, daß sie sich bewegt, davon weiß er nichts. Der Wilde weiß das von seinen Werkzeugen ungleich besser.«¹ Die allgemeine Richtigkeit dieser Beschreibung – natürlich nur auf den Durchschnitt bezogen, denn individuell gibt es viele Ausnahmen, und die große Anzahl dieser Ausnahmen bedeutet auch etwas Neues – erhärtet sich schon durch die führende Tendenz der modernen technischen Entwicklung, daß nämlich je komplizierter bestimmte Maschinen werden, ihre Handhabung desto einfacher wird, desto weniger erfordert diese eine wirkliche Kenntnis der Vorrichtungen selbst. In bezug auf die Apparate des Tagesgebrauchs wenden die Engländer den Ausdruck »fools proof« als Kriterium eines sich selbst regulierenden Automatismus an, der die Handhabung ohne jedes Nachdenken oder jede Sachkenntnis selbsttätig kontrolliert. Dadurch erlischt in der subjektiven Praxis des Alltagslebens jene ungeheure desanthropomorphisierende Vermittlungsarbeit, die solche Vorrichtungen hervorgebracht hat und wird der unmittelbaren Verbindung von Theorie und Praxis, von Zielsetzung und Durchsetzung des Alltagslebens subsumiert. Natürlich bedeutet die technische Entwicklung unserer Zeit doch eine gründliche Veränderung des Alltagslebens, aber diese wälzt seine wesentliche Struktur noch nicht radikal um. Wieweit eine allgemein verbreitete polytechnische Bildung, die Aufhebung des Gegensatzes zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, wie ihn der Kommunismus bringen wird, diese Lage modifiziert, gehört nicht hierher. Sicher wird dadurch für jedes Individuum das wissenschaftliche Verhalten auch zu den Gegenständen und Vorrichtungen des Alltagslebens außerordentlich zunehmen, daß aber dieses sich allgemein und vollkommen, universell auswirken und die Praxis des Alltagslebens durchgehend in eine bewußt angewandte Wissenschaft verwandeln würde, kann man heute nicht voraussehen.

~~Von einer anderen Seite betrachtet entsteht jedoch im Sozialismus etwas prinzipiell Neues dem Kapitalismus gegenüber. Wir haben bereits auf die Schranken der Anwendung der desanthropomorphisierenden Methoden auf die Gesellschaftswissenschaften in der bürgerlichen Gesellschaft hingewiesen. Diese äußern sich vor allem darin, daß es sehr schwer zu einer weltanschaulichen Verallgemeinerung der wissenschaftlichen Erfahrungen im Alltagsleben kommt, daß Theorien, wie die Kopernikanische Astronomie~~

¹ Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922, S. 535.

oder der Darwinismus sogar die Macht rein abergläubischer Vorstellungen nicht brechen können, daß die Mehrzahl der Menschen zu ihrer sozialen Umgebung vollständig unkritisch, unmittelbar, im Sinne der von uns geschilderten Alltagspraxis steht. Hier macht der Sozialismus einen prinzipiellen Wandel möglich; auf dessen Folgen in bezug auf religiösen Glauben (die sich natürlich auch nur tendentiell auswirken können) haben wir bereits hingewiesen. Aber auch das Erhellten der gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen bedeutet nicht ohne weiteres ein Aufsaugen des Alltagsverhaltens durch die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit. (Daß dieser Prozeß z. B. durch falsche Theorien wie die der Stalinschen Periode aufgehalten und gehemmt werden kann, braucht hier nicht eingehend untersucht zu werden.) Die beiden Arten der spezialisiert-vollkommeneten Widerspiegelung (Wissenschaft und Kunst) können zwar die Welt der alltäglichen Praxis des Menschen viel stärker durchdringen und beeinflussen, als dies je früher geschah, eine Welt der unmittelbaren Reaktion auf eine noch nicht bearbeitete Wirklichkeit wird darum noch immer übrigbleiben. Sachlich wegen der extensiven und intensiven Unendlichkeit der objektiven Realität, deren Inhalt auch durch die vollendetste Wissenschaft und Kunst nie erschöpft werden kann. Die Existenz eines solchen unerhellten Terrains ist zugleich die Grundlage für die Weiterentwicklung von Wissenschaft und Kunst. Subjektiv teils als notwendige Reaktion auf die soeben geschilderte Sachlage, teils weil diese extensive wie intensive Unendlichkeit der objektiven Realität auch eine entsprechende Unerschöpflichkeit der Lebensprobleme eines jeden menschlichen Individuums – auf immer höherer Stufe – hervorbringt. So wie die freie Ordnung des Lebens in der höheren kommunistischen Phase des Sozialismus nicht eine Wiederkehr des Urkommunismus bedeuten kann, so kann sie – auf ideologischem Gebiet – ebenfalls nicht ein Vico'scher »Ricorso« zur undifferenzierten Vermischung von wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung der Wirklichkeit mit der der unmittelbaren Alltagspraxis sein. (Also: eine Erneuerung ihrer Mischung in der Magie auf höherer Stufe.) Fortschritt ist ohne Differenzierung und Spezialisierung nicht möglich. Aber das sozialistische Aufheben der Antagonismen dieser Entwicklung hebt diese Bedingungen des weiteren Fortschreitens nicht auf. Wie die dann entstehenden Wechselwirkungen konkret aussehen werden, das scheint uns – für heute – eine müßige Frage zu sein.

Die zweite Bemerkung bezieht sich auf die historische Entwicklung des desanthropomorphisierenden Verhaltens selbst; auf die Entdeckung neuer

Kategorien der objektiven Wirklichkeit im Laufe dieses Weges und auf die Beziehung solcher Kategorien zu den anderen Arten der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Wir haben uns bis jetzt schon wiederholt mit der Einheit und Verschiedenheit dieser Formen des Abbildens beschäftigt. Es ist ohne weiteres klar, daß bestimmte fundamentale Kategorien der Gegenständlichkeit, der Beziehung der Gegenstände zueinander, der Gesetzlichkeit ihrer Bewegungen etc. die Grundlage einer jeden wahrheitsgetreuen Widerspiegelung der Wirklichkeit bilden müssen. Wir mußten jedoch andererseits feststellen, daß in der Anwendungsart der Kategorien die konkreten, typischen Zielsetzungen der Menschen, der Gesellschaft eine außerordentliche Rolle spielen, wodurch auch subjektiv eine Geschichte der Kategorien entsteht. In dieser Entwicklung erhalten der qualitative Aufschwung des desanthropomorphisierenden Prinzips in der Neuzeit und die mit seiner Hilfe erzielten theoretischen Ergebnisse eine besondere Bedeutung. Eine bloß abstrakte Gegenüberstellung der anthropomorphisierenden Kunst und der desanthropomorphisierenden Wissenschaft würde diesen Gegensatz zu einem metaphysischen erstarren lassen. Die Bedeutung, die die Entdeckung etwa der Geometrie für die Kunst gehabt hat – wir werden auf diese Frage bald ausführlich eingehen –, wäre allein schon eine drastische Widerlegung solcher schematischen Kontrastierungen; aber auch die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst im Herausarbeiten der Gesetze der Perspektive in der Renaissance bestätigt die Warnung vor voreiligen Konstruktionen. Bei allen diesen Vorbehalten muß das Umschlagen ins Qualitative, die die Desanthropomorphisierung für die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit in den letzten Jahrhunderten gebracht hat, doch in seiner spezifischen Eigenart berücksichtigt werden. Die Euklidische Geometrie z. B. repräsentiert zweifellos bereits eine hohe Stufe der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung. Dennoch bleibt ihre Wahrnehmbarkeit noch in einem unzerreißbaren Kontakt mit dem menschlich-visuellen Erfassen der Wirklichkeit. Die Höherentwicklung der Wissenschaften zerreißt jedoch diese Verbindungsfäden. Der Prozeß der Befreiung der wissenschaftlichen Widerspiegelung von der menschlichen Sinnlichkeit ist zu bekannt, um hier geschildert werden zu müssen. Es braucht nicht einzeln aufgezählt zu werden, wie dabei neue Kategorien und kategorielle Zusammenhänge auftauchen, die für die wissenschaftliche Begriffsbildung bedeutsam werden, welche mit der Unmittelbarkeit des Alltagslebens und der daraus aufsteigenden ästhetischen Widerspiegelung nichts mehr zu tun haben können. Es genügt, wenn wir an die neu entdeckte Wirksamkeit der

Kausalität in der statistischen Wahrscheinlichkeitslehre erinnern. Mit solchen und ähnlichen Kategorien und Zusammenhängen trennen sich die Gebiete von Wissenschaft und Kunst nunmehr auch kategoriell. Es wird für die Wissenschaft möglich, etwa das Risiko der Menschenverluste einer Schlacht genau auszurechnen etc. Für die Kunst bleibt der einzelne Mensch im Kriegszusammenhang – natürlich auf die Höhe der Typik gesteigert – nach wie vor Objekt und Mittel der Gestaltung. Wo es Versuche gab, das Statistische in die Dichtung »einzumontieren« sind diese, ästhetisch notwendig, kläglich gescheitert, ebenso wie die Versuche einzelner surrealistischer oder abstrakter Künstler, die Ergebnisse der neuesten physikalischen Forschungen über die innere Struktur der atomaren Welt für die Malerei nutzbar zu machen.

Daß diese neue Situation auf beiden Gebieten auch Verwirrungen gestiftet hat – neben den eben angedeuteten Irrwegen in der Kunst – ein zeitweises Vordringen subjektiv idealistischer Anschauungen in den Wissenschaften (Leugnen der Kausalität in der statistischen Wahrscheinlichkeitsrechnung, fetischistisch-formalistisches Überschätzen der Mathematik etc.), ändert nichts an der epochalen Bedeutung der so entstehenden Trennung. Für uns bleibt dabei entscheidend, daß, je erfolgreicher die Wissenschaft in der Desanthropomorphisierung ihrer Widerspiegelungsweise und in deren begrifflichen Bearbeitung fortschreitet, die Kluft zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Widerspiegelung immer unüberbrückbarer wird. Auf die Lösung der undifferenzierteren Einheit der magischen Periode folgen lange Zeiten der parallelen Entwicklung, der gegenseitigen unmittelbaren Befruchtung, des unmittelbar sichtbaren Inerscheinungtretens, daß beide dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. Natürlich hört diese Wahrheit auch heute nicht auf, eine Wahrheit zu sein: nur ist die Wissenschaft in Gebiete vorgestoßen, die für den Anthropomorphismus der Kunst überhaupt nicht mehr erfaßbar sein können. Damit hört die Anteilnahme der Kunst an den wissenschaftlichen Entdeckungen, wie in der Renaissance, sowie das unmittelbare Übergehen wissenschaftlicher Ergebnisse ins Weltbild der Kunst auf. (Letzteres war schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts problematisch; man denke an die Vererbung bei Ibsen und Zola.) Es wäre aber eine metaphysische Starrheit, wenn man daraus ein völliges Aufhören der Wechselbeziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst folgern würde. Im Gegenteil. Viele Tendenzen sind wirksam, die diese zu intensivieren geeignet sind; das Aufhören einer unmittelbaren Wechselbeziehung – die bei näherer Betrachtung zumeist vermittelter war, als der erste Anschein es zeigt – kann von fruchtbareren, wenn auch vermittelteren abgelöst werden, von solchen,

die über die Befruchtung des allgemeinen Weltbilds der Kunst durch die Wissenschaft und umgekehrt zur Geltung gelangen. Die detaillierte Behandlung dieser Frage geht ebenfalls über den Rahmen dieser Arbeit hinaus; es sollte hier nur der methodologische Ort der neuen Lage kurz angedeutet werden.

Drittes Kapitel

Prinzipielle Vorfragen der Loslösung der Kunst vom Alltagsleben

Wenn wir uns jetzt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zuwenden, so ist das allerallgemeinste Prinzip der Differenzierung dem der wissenschaftlichen ähnlich: beide lösen sich sehr langsam, widerspruchsvoll und ungleichmäßig vom Leben, Denken, Empfinden etc. des Alltags ab. Es ist eine sehr lange Entwicklung vonnöten, bis jede sich als eine besondere Sphäre der menschlichen Tätigkeit konstituiert, selbständig macht (selbstredend im Rahmen der jeweiligen gesellschaftlichen Arbeitsteilung), bis die Eigenart der betreffenden spezifischen Widerspiegelungsweise der objektiven Wirklichkeit sich herausbildet, bis ihre Gesetzmäßigkeiten als solche vorerst in der Praxis, später auch in der Theorie bewußt werden. Natürlich gehört der umgekehrte Prozeß, das Zurückströmen der in der differenziert gewordenen Widerspiegelung gesammelten Erfahrungen in den Alltag ebenfalls hierher. Wir konnten aber bei der Analyse der wissenschaftlichen Widerspiegelung beobachten, daß eine solche Einwirkung auf das Alltagsleben im allgemeinen extensiv wie intensiv desto stärker ist, je energischer die betreffende spezialisierte Sphäre ihre besondere Eigenart herausbilden konnte. Trotz dieser allerallgemeinsten Gleichartigkeit zeigen die beiden Differenzierungsprozesse auch sehr große Verschiedenheiten auf. Deren Gründe können sich natürlich nur im Laufe der nun folgenden konkreten Untersuchungen über die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung wirklich erhellen. Hier weisen wir – vorwegnehmend – bloß auf ein Moment hin: auf die zuweilen auftauchende, überraschende, ja überwältigende Frühvollendung in gewissen Kunsttätigkeiten auf ganz primitiven Stufen (Südfranzösische Höhlenmalerei, bestimmte primitive Ornamente etc.) Diese Tatsachen sind um so bedeutsamer, als sie in unzertrennbarem Zusammenhang mit den die Entwicklung wesentlich beherrschenden Tendenzen stehen, daß nämlich die künstlerische Tätigkeit als Ganzes sich viel später einheitlich konstituiert, als die Wissenschaft, daß sie sich viel langsamer und zögernder vom allgemeinen Fonds der alltäglichen, magischen (religiösen) Praxis ablöst, als diese.

Dieser Unterschied hat sehr handgreifliche, materielle Gründe. Das Erwerben von Kenntnissen über die umgebende Außenwelt, das beginnende Erkennen ihrer Zusammenhänge ist ein derart integraler Teil der Alltagspraxis, daß selbst die primitivsten Menschen, bei Strafe des Untergangs, nicht umhin konnten, diesen Weg irgendwie einzuschlagen. Mag diese beginnende Wissenschaft noch so tief im Alltag des magischen Zeitalters eingebettet sein, mag das Bewußtsein darüber, was sie objektiv tun, in den Menschen sich noch so langsam entfalten: die Bewegung ist doch unwiderstehlich, da sie tief im Schutz und in der Reproduktion der nackten Existenz selbst verankert ist. Die gesellschaftliche Notwendigkeit der Kunst hat keine derart massiv-selbstverständliche Wurzeln. Nicht das ist das Entscheidende, daß jede Ausübung der Kunst eine bestimmte Muße, eine – wenn auch noch so relative – Freiheit von den Alltagssorgen, von den notgedrungenen unmittelbaren Reaktionen des Alltags auf die elementaren Bedürfnisse voraussetzt. Eine solche Muße setzten die allerersten, als solche bei weitem nicht bewußt erkannten Anfänge der Wissenschaft ebenfalls voraus. Jedoch ihr engerer und evidenterer Zusammenhang mit den Anforderungen des Tages erzwingt die für sie notwendige Muße in doppeltem Sinne. Erstens indem die imperative Macht dieser Alltagspostulate auf die Gemeinschaft einwirkt, und eine noch so primitive Arbeitsteilung (mit Muße für Nachdenken über solche Probleme) durchsetzt; zweitens indem die so entstehende Erkenntnis den Beginn einer Herrschaft über Umgebung, Dinge etc., vor allem über den Menschen selbst zu Wege bringt. Es entsteht eine gewisse Technik der Arbeit und mit ihr eine gewisse Erhebung des arbeitenden Menschen selbst über sein früheres Niveau der Beherrschung der eigenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten.

All dies – eine bestimmte, wenn auch noch so bescheidene Höhe der Technik und der Umerziehung der sie handhabenden Menschen – ist ebenfalls Voraussetzung für die allerersten Anfänge einer ästhetisch noch so unbewußten künstlerischen Tätigkeit. Man denke an die Steinzeit. Die Phase, in welcher geeignete Steine gefunden und aufbewahrt wurden, involviert bereits Ansätze zu einer solchen Widerspiegelung der Wirklichkeit, aus der später Wissenschaft wird. Denn es gehört bereits ein bestimmter Grad der Abstraktionsfähigkeit, der Verallgemeinerung der Arbeitserfahrungen, ein Hinausgehen über die rein subjektiven, wenig geordneten Eindrücke dazu, um den Zusammenhang der Form eines bestimmten Steins mit seiner Eignung zu bestimmten Verrichtungen klar erblicken zu können. Auf dieser Stufe ist jedoch ein Ansatz zur Kunst noch unmöglich. Dazu muß vorerst der Stein nicht nur überhaupt

geschliffen oder geschabt, von der menschlichen Hand zum Werkzeug umgeformt werden, auch kann die dabei verwendete Technik erst auf einem verhältnismäßig hohen Niveau selbst ein bloß unbewußtes Aufnehmen künstlerischer Motive gestatten. Boas weist richtig nach, daß eine verhältnismäßig entwickelte Technik des Schabens oder Schleifens nötig ist, damit der Stein die richtige Form erhält, damit seine abgeschabte Oberfläche nicht ein Durcheinander der Teile, sondern deren Gleichheit, Parallelität etc. aufzeige¹. Dies involviert anfangs noch keinerlei ästhetische Intention; es ist nichts mehr, als die bessere technisch-handwerkliche Adaption an den unmittelbar-praktischen Zweck der Arbeit. Es ist aber ohne weiteres klar, daß bevor das menschliche Auge imstande ist, Formen und Strukturen genau wahrzunehmen, bevor die Hand vermag, die dabei notwendigen Parallelitäten, gleichen Abstände etc. dem Stein pünktlich abzuwringen, alle Voraussetzungen für eine selbst allerprimitivste Ornamentik fehlen müssen. Die objektive Höhe der Technik ist also zugleich eine Entwicklungshöhe des arbeitenden Menschen. Engels gibt über die entscheidenden Züge dieser Entwicklung ein sehr deutliches Bild: »Bis der erste Kiesel durch Menschenhand zum Messer verarbeitet wurde, darüber mögen Zeiträume verflossen sein, gegen die die uns bekannte geschichtliche Zeit unbedeutend erscheint. Aber der entscheidende Schritt war getan: *die Hand war frei geworden* und konnte sich nun immer neue Geschicklichkeiten erwerben, und die damit erworbene größere Biegsamkeit vererbte und vermehrte sich von Geschlecht zu Geschlecht. So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, *sie ist auch ihr Produkt*«². Engels weist weiter nach, daß die Ausbildung der Hand wichtige Rückwirkungen auf den übrigen Organismus gehabt hat. Über den Zusammenhang der Arbeit, der darin erworbenen Geschicklichkeit, der darin entstehenden höheren Gemeinschaft mit der Sprache war bereits die Rede. Zu erwähnen ist hier noch, daß Engels die spezifisch menschliche Verfeinerung und Differenzierung der Sinne energisch hervorhebt. Es handelt sich dabei nicht in erster Reihe um eine physiologische Vervollkommenung. Im Gegenteil. In dieser Hinsicht sind viele Tiere dem Menschen weit überlegen. Es kommt aber darauf an, daß die Wahrnehmungsfähigkeit der Dinge durch die Erfahrungen der Arbeit sich qualitativ ändert, verbreitert, vertieft, verfeinert. ~~Wir haben auf diese Frage in anderen Zusammenhängen bereits~~

¹ Boas: a. a. O. S. 21.

² Engels: Dialektik der Natur, a. a. O. S. 694 f.

hingewiesen. Auch hier betont Engels die Wechselwirkungen dieser Entwicklung mit der Arbeit, mit der Sprache, mit dem Abstraktions- und Schlußvermögen etc.

Eine weitere Konkretisierung des hier vorsichgehenden Differenzierungsprozesses der Sinne finden wir vor allem in der Anthropologie von Gehlen, dessen richtige Analyse bestimmter Tatsachen und Zusammenhänge für uns um so wertvoller ist, als seine philosophischen Voraussetzungen und Folgerungen den unseren oft diametral entgegengesetzt sind. Da es uns aber hier ausschließlich auf die Feststellung einer konkreten Entwicklungstendenz ankommt, werden wir jede ausführliche Polemik oder Kritik vermeiden. Der Leser wird schon aus Gehlens Terminologie entnehmen können, wo die Gegensätze zwischen einer modern-idealistischen und einer dialektisch-materialistischen Anthropologie sowohl prinzipiell wie im Detail liegen. Gehlen spricht über die allmählich entstehende Arbeitsteilung der Sinne, wobei es für uns gleichgültig ist, daß er diesen Prozeß im Entwicklungsgang des Kindes beobachtet, während unserer Ansicht nach der wesentliche Prozeß sich im Kindesalter der Menschheit abgespielt hat; wir betrachten ja – nach Hegel und Engels – die »Entwicklung des individuellen Bewußtseins durch seine verschiedenen Stufen, ... als abgekürzte Reproduktion der Stufen, die das Bewußtsein des Menschen geschichtlich durchgemacht ...«¹ Gehlen also führt aus: »Der Erfolg dieser Prozesse, in denen Bewegungen jeder Art, besonders der Hände, mit allen Sinnen, besonders dem Auge, zusammenwirken, ist der, daß die umgebende Welt »durchgearbeitet« wird, und zwar in der Richtung der Verfügbarkeit und der Erledigung: Die Dinge werden der Reihe nach in Umgang gezogen und abgestellt, im Zuge dieser Verfahren aber unvermerkt mit einer hochgradigen Symbolik angereichert, so daß endlich das Auge allein, ein müheloser Sinn, sie übersieht und in ihnen zuletzt Gebrauchs- und Umgangswerte *mitsieht*, welche vorher mühsam eigenständig erfahren wurden².« Ohne hier eine Kritik der idealistischen Auffassung und Terminologie auch nur anzudeuten, sei nur so viel bemerkt, daß hinter dem, was Gehlen unter Symbolik versteht, ein wesentliches Problem der Entstehung der spezifisch menschlichen Visualität und ihrer Weiterführung zur bildenden Kunst steckt. Hierzu muß nur so viel bemerkt werden, daß Begriff und Ausdruck der »Symbolik« keineswegs eine »Zutat« des Subjekts

¹ Engels: Feuerbach, a. a. O. S. 20.

² Gehlen: Der Mensch, a. a. O. S. 43.

zu der objektiven Erscheinungsweise der Gegenstände, sondern eine Weiterführung, Ausbildung, Verfeinerung ihrer Widerspiegelung ist. Wenn etwa davon die Rede sein wird, daß das ausgebildete menschliche Sehen etwa das Gewicht, die Materialstruktur etc. visuell erfassen kann, ohne auf den Tastsinn zurückgreifen zu müssen, so liegt der Grund dazu darin, daß die visuellen Kennzeichen solcher Eigenschaften zwar nicht unmittelbar auffallen und darum auf primitiver Stufe für das Auge nicht wahrnehmbar sind und deshalb vorerst allgemein durch den Tastsinn erfaßt werden. Sie sind aber objektiv dennoch Bestandteile einer visuellen Erfassbarkeit der Gegenstände. ~~Solche Entdeckungen, die der Prozeß der Arbeit, die aus ihm entspringende Arbeitsteilung der Sinne bewerkstelligen, drückt der Idealismus mit dem Wort »Symbolik« aus und verengt dadurch das Gebiet der visuellen Widerspiegelung, die objektive Grundlage einer solchen Arbeitsteilung. Die Eroberungsmöglichkeiten im engeren Gebiet der Ästhetik gehen natürlich noch viel weiter. Wir werden später bei Behandlung einflußreicher Theorien, wie der Konrad Fiedler'schen, sehen können, daß der philosophische Idealismus das Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung einengt, um für seine subjektivistischen Konstruktionen Raumschaffen zu können.~~ Das Wichtigste an Gehlens Ausführungen ist, daß er die Arbeitsteilung zwischen Gesichts- und Tastsinn in der Arbeit energisch hervorhebt. Diese seine Ausführungen haben wir ebenfalls bereits zitiert. Der Wert einer solchen Analyse steckt sowohl im Prinzip wie im Detail. Im Prinzip, weil dadurch der Abstand zwischen den arbeitenden und die Arbeitserfahrungen weiter ausbildenden Menschen und den höchstentwickelten Tieren klar zum Ausdruck kommt, und zwar gerade in dieser Arbeitsteilung und Kooperation der Sinne. Gehlen gibt darüber gute Beschreibungen, die vor allem darin ergänzungsbedürftig sind, daß der Unterschied als metaphysische, von Ewigkeit her gegebene Kluft und der Zusammenhang zwischen dem anthropologischen Wesen des Menschen und dem entgegengesetzten Tier nicht als Produkt der Arbeit erscheinen, das heißt, daß die Ergebnisse der Arbeit – der Menschwerdung des Menschen – nicht als Resultate dieses Prozesses, sondern als dessen Voraussetzungen dargestellt werden.

Innerhalb der soeben aufgezeigten Schranke gibt Gehlen nun hervorragende und außerordentlich fruchtbare Beobachtungen und Beschreibungen in bezug auf den Charakter der menschlichen Visualität. Auf ihre Bedeutung für die Kunst kommen wir später zurück. Jetzt sei nur ein wesentlicher Abschnitt angeführt, um die Arbeitsteilung der Sinne durch die Arbeit, die Übernahme der Funktionen des Tastsinns durch das Auge

klar zu beleuchten. Gehlen führt aus: »Zum Beispiel pflegen wir an einem Gegenstand, etwa einer Tasse, die Glanzlichter und Schatten, sowie die Ornamente teils ganz zu übersehen, teils nimmt sie das Auge als Andeutungshilfen für die Raum- und Gestaltsauffassung, womit also indirekt die Rückseiten und die von uns weg orientierten Raumteile »gehabt« werden. Überschneidungen werden ebenso ausgewertet. Dagegen wird die Materialstruktur (»dünnes Porzellan«) und das Gewicht voll mitgesehen, doch in einer anderen und sozusagen mehr »prädikativen« Weise als der im Vordergrund zur Geltung kommende Charakter des »Gefäßes«, d. h. des Hohlen und Runden, und wieder in anderer Weise gewisse optische Daten, z. B. der Henkel oder die »handliche« Stelle der Gesamtform, Bewegungssuggestionen für Umgangsbewegungen. Alle diese Daten aber umfaßt das Auge mit *einem* Blick. Man muß geradezu sagen, daß unser Auge gegen den Istbestand der Empfindlichkeit, ja des jeweils hintergrundhaft Empfundenen ungemein gleichgültig ist, dagegen höchst empfindlich für hochkomplexe Andeutungen¹.« Gehlen erkennt auch ganz richtig die Rolle der Gewöhnung in diesem Prozeß, allerdings wieder ohne dabei die Arbeit (und auf späterer Stufe: die der Kunst) zu berücksichtigen.

Wir sind auch hier der realen Entwicklung weit vorausgeeilt und müssen dieses Vorwegnehmen der Endresultate zwecks Beleuchtung der – unbekannten und voraussichtlich nie faktisch erkennbaren – Anfangszustände der Differenzierung, der allmählichen Ablösung der künstlerischen Widerspiegelung von der des Alltagslebens, ihr Selbständigwerden nicht nur dieser, sondern auch der der Wissenschaft (und andererseits der von Magie und Religion) gegenüber weiter fortführen. ~~Es handelt sich wieder um die marxistische Methode, daß die Anatomie des Menschen den Schlüssel zur Anatomie des Affen abgibt, daß an sich unbekannte und wissenschaftlich unerforschbare Anfangsstadien mit Hilfe der von ihnen ausgelösten, nur auf entwickelteren Stufen sichtbar gewordenen Impulse, in ihrer Qualität, Richtung, Tendenz etc. durch die erkennbaren Folgen rekonstruierbar werden, indem wir die Entwicklung in ihrem bisher erreichten Endpunkt, unter Berücksichtigung der uns vorliegenden Zwischenetappen, in umgekehrter Richtung verfolgen und aus der Art der Differenzierung Rückschlüsse auf den primitiven undifferenzierten Zustand, auf seine Auflösung, auf die Zukunftskeime, die in ihm stecken, ziehen.~~

¹ Ebd. S. 67 f.

Der so – sehr problematisch – verfolgbare Differenzierungsprozeß der künstlerischen Widerspiegelung bietet ganz besondere Schwierigkeiten auch im Vergleich zu dem der Wissenschaft. Dies liegt vor allem in dem viel späteren Bewußtwerden. Wir konnten schon in der griechischen Entwicklung sehen, daß die bewußte weltanschaulichste Form des wissenschaftlichen Verhaltens, die der Philosophie, geradezu eine Pionierrolle den eigentlichen Einzelwissenschaften gegenüber spielt. Natürlich ist eine bestimmte Entwicklungsstufe der Produktivkräfte und mit ihnen der Technik der einzelnen Wissenschaften vonnöten, damit ein solches Nachdenken und Bewußtmachen überhaupt zustande kommen kann. Ist es jedoch einmal da, so geht es, vor allem in Griechenland, als Verallgemeinerung der Erfahrungen weit über den damals erreichten und bei den damaligen Produktionsverhältnissen erreichbaren Grad von Technik und Einzelwissenschaften hinaus. Ja selbst in der Aufschwungsperiode in und nach der Renaissance hört diese Funktion der Philosophie nicht auf. Engels sagt über die Rolle der Philosophie in bezug auf die Entwicklung der Naturwissenschaften folgendes: »Es gereicht der damaligen Philosophie zur höchsten Ehre, daß sie sich durch den beschränkten Stand der gleichzeitigen Naturerkenntnisse nicht beirren läßt, daß sie – von Spinoza bis zu den großen französischen Materialisten – darauf beharrte, die Welt aus sich selbst zu erklären, und der Naturwissenschaft der Zukunft die Rechtfertigung im Detail überließ¹.« Eine solche Rolle konnte die Philosophie der Kunst, die Ästhetik, für die Selbstbesinnung der Kunst selbst nie spielen. Sie trat immer, sogar in so großen Gestalten wie Aristoteles, erst post festum auf, und ihre bedeutendsten Resultate waren, wie gerade bei Aristoteles, begriffliche Fixierungen einer bereits erreichten Stufe der Kunstentwicklung. Das ist nicht zufällig. Denn bei aller Allmählichkeit und Widersprüchlichkeit des Ablösungsprozesses der wissenschaftlichen Widerspiegelung von der des Alltags (und von der von Magie und Religion) ist die Kluft zwischen ihnen doch hinreichend augenfällig, um – unter günstigen gesellschaftlichen Bedingungen – rasch und im wesentlichen richtig einer philosophischen Verallgemeinerung fähig zu werden. Die Eigenart der künstlerischen Widerspiegelung hebt sich jedoch – unmittelbar angesehen – weit weniger scharf von dieser gemeinsamen Basis ab, produziert sehr langwährende Übergangserscheinungen, kann noch auf hochentwickelter Stufe die engste

¹ Engels: *Dialektik der Natur*, a. a. O., S. 486.

Verbundenheit mit Alltag, Magie und Religion aufrechterhalten, dem äußeren, unmittelbaren Anschein nach sich völlig mit diesen verschmelzen. ~~Es ist wieder lehrreich diese Konstellation auf entwickelter Stufe zu studieren.~~ Denken wir an die griechische Entwicklung. Wir sehen einerseits, daß Literatur und Kunst (im Vergleich zum Orient) sich verhältnismäßig autonom, frei von theokratischen Vorschriften entfalten können. Aber gerade dadurch wird sichtbar, wie spät eine Ablösung von der Religion, ein Sich-auf-eigene-Füße-stellen der Kunst erfolgt. Wenn man sie sehr früh datiert, so kann man bis Sophokles zurückgehen, ein wirkliches Bewußtsein der Trennung ist erst bei Euripides vorhanden. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits darauf hingewiesen, daß hier die geistige Grundlage für das kritisch-ablehnende Verhalten der frühen, sich und die Wissenschaft zu befreien bestrebten Philosophie gegenüber Kunst und Künstler liegt (Heraklit etc.). Diese Philosophen sehen im ästhetischen Prinzip – nicht mit Unrecht – ein anthropomorphisierendes, und da sie den Anthropomorphismus der Religion, des Mythos etc. als ihren geistigen Hauptfeind betrachten, wird in diesem Zusammenhang das Ästhetische – sehr zu Unrecht – zum Verbündeten, zum Instrument des anthropomorphisierenden Aberglaubens gestempelt. Die Schwierigkeit eines ähnlich entschiedenen Selbständigwerdens, wie hier für Philosophie und Wissenschaft erfochten wurde, liegt nämlich darin, daß das ästhetische Prinzip – worüber im Folgenden sehr eingehend die Rede sein wird – tatsächlich einen anthropomorphisierenden Charakter hat. War es schon, wie wir gesehen haben, nicht leicht, bedurfte es eines viele Jahrtausende umfassenden Prozesses, um das des-anthropomorphisierende Prinzip der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit von jedem Anthropomorphismus zu trennen, – welche Anstrengungen mußte die Einsicht dessen kosten, daß die künstlerische Widerspiegelung zwar dem Wesen nach anthropomorphisierend ist, jedoch eine derartige Besonderheit dieses Prinzips repräsentiert, daß die sich – sachlich und methodologisch, inhaltlich und formell – scharf sowohl von der Widerspiegelung des Alltagslebens, wie von der der Magie oder der Religion unterscheidet?

Hier sei bloß eine Bemerkung zur Klärung der Begriffe gestattet. Wie bereits wiederholt hervorgehoben, spielt für uns der Gegensatz des des-anthropomorphisierenden und des anthropomorphisierenden Prinzips der Widerspiegelung eine ausschlaggebende Rolle. Das Wesen des ersteren ist bereits eindeutig bestimmt; über die Dialektik der damit verbundenen Weltanschauungsfragen haben wir ebenfalls gesprochen. Bei der Anthropomorphi-

sierung sind viel mehr Zweideutigkeiten möglich. Es gibt z. B. Forscher, die ein Anthropomorphisieren nur dort anerkennen, wo ausdrücklich und direkt der Mensch seine eigenen Formen, Eigenschaften in den Kosmos hineinprojiziert. So in der letzten Zeit Gehlen, der über diese Frage folgendes ausführt: »die Magie ist grundsätzlich gruppenegoistisch oder gar egozentrisch und sie bedarf für ihre Technik keineswegs humanisierter anthropomorpher Wesenheiten. Gerade Vorzeichen sind fast immer nicht menschlich, man bedient sich für Zauberei gerne tierischer Spirits, man holt Regen, Wolken, die Jagdbeute heran, die Embleme der Schamanen sind der Vogel, das Roß, der Lebensbaum usw. Erst auf der Stufe des Polytheismus wandelt sich dies, sobald die Götter menschliche Gestalt annehmen, werden sie erst wirklich Götter, d. h. es wird sicher, daß sie regieren...¹« Der anthropomorphe Gott ist gerade der, der nicht mehr anthropozentrisch wirkt...¹« Gehlen verwechselt das Objekt des Anthropomorphisierens und dessen Methode. (Auf die Gründe dieser Verwechslung, die aus seiner ganzen Geschichtsphilosophie entspringen, können wir hier nicht eingehen.) Daß die Götterreligionen, insbesondere der Monotheismus entwickeltere, höhere Formen des Anthropomorphismus repräsentieren als die Magie, unterliegt keinem Zweifel. Wenn die Welt von Gott oder von Göttern regiert wird, so ist damit ohne Frage die eingebildete unmittelbare Beeinflussung des Weltlaufs durch die Magie zurückgedrängt, sein vom Menschen unabhängiges Funktionieren weltanschaulich festgelegt. Ist aber damit die magische »Weltanschauung« wirklich überholt? Gehlen selbst ist gezwungen, in Anschluß an Eduard Meyer und Jacob Burckhardt das Gegenteil zuzugeben: »Überall geht mit der ethischen Vertiefung der Rückfall in die primitivsten Formen der Religion, die schon völlig überwunden schienen, Hand in Hand².« Dieses Erhaltenbleiben wichtiger Momente der Magie in den Religionen ist kein Zufall. Es gilt nicht nur für den antiken und orientalischen Polytheismus, sondern auch für die monotheistischen Religionen; erst im Calvinismus ist ein ernster Versuch entstanden, die Überreste der Magie radikal zu liquidieren. So sind die von Meyer und Burckhardt festgestellten »Rückfälle« solche nur in quantitativer Beziehung; auch früher lebten sehr viele Überreste der Magie zumeist in friedlicher Eintracht mit den neuen Göttervorstellungen weiter. Es zeigt sich also, daß Gehlen den Gegensatz

¹ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a. a. O. S. 274 f.

² Ebd.

von Magie und Religion nicht nur überschätzt, sondern auch gerade in bezug auf das anthropomorphisierende Prinzip einen nicht existierenden Gegensatz in sie hineinträgt. Zugegeben, daß die Objekte der Magie sich auf Naturerscheinungen (Tiere, Kräfte etc.) konzentrieren – woher nimmt die Magie ihre Auffassung von deren Wesen? Zweifellos aus den damaligen Erfahrungen des Menschen über sich selbst, über seine Beziehungen zu der umgebenden Natur. Daß diese weniger offen »personifiziert« sind, als die der späteren Religionen, stammt einfach daher, daß die menschliche Persönlichkeit noch weit weniger entwickelt, weit weniger ihrer selbst bewußt war. Wenn z. B. die Gestalt des Demiurgos erst später hervortritt, so erklärt sich dies zwanglos daraus, daß zur Zeit des bloßen Sammelns, der Vorherrschaft von Jagd, Fischerei etc. in der Selbsterhaltung der Menschen den »unpersönlichen Mächten« notwendigerweise eine viel größere Rolle gedanklich zugesprochen wird, als in späteren Stadien, in denen der Arbeit ein viel größerer Anteil daran zukommt. Das ändert jedoch bloß die Objekte, die in die Außenwelt als Ursachen projiziert werden, ihre Beschaffenheit, Wesensart etc., nicht aber den Akt des Projizierens aus den inneren Erfahrungen des Menschen in die objektive Wirklichkeit. Anthropomorphisieren und Desanthropomorphisieren scheiden sich gerade hier: ob von der objektiven Wirklichkeit ausgegangen wird, deren an sich seiende Inhalte, Kategorien etc. ins Bewußtsein gehoben werden, oder eine Projektion von Innen nach Außen, vom Menschen in die Natur stattfindet. Von diesem Standpunkt ist der Kult von Tieren oder Naturkräften ebenso anthropomorphisierend, wie das Schaffen von menschenähnlichen Göttern.

Diese Frage des Anthropomorphisierens wird ihrer Wichtigkeit gemäß, in unseren späteren Betrachtungen eine zentrale Rolle spielen. Hier wurde sie, in einer notgedrungen noch sehr abstrakten, vorwegnehmenden Weise nur darum angeführt, damit bestimmte Eigenschaften dieses Loslösungsprozesses in allgemeinen Umrissen schon sichtbar gemacht werden können. Erstens die Schwierigkeit und Kompliziertheit des objektiven Ablösungsprozesses, nämlich wie – unbekümmert darum, von welchem Bewußtsein er begleitet wird – in der künstlerischen Praxis eine spezifisch ästhetische Gegenständlichkeit entsteht, die obwohl ebenfalls anthropomorphisierend, sich qualitativ dem Wesen nach von den Gegenständlichkeitsformen des Alltags, der Magie und der Religion unterscheidet. Zweitens wird dadurch unsere frühere Behauptung vom post-festum-Charakter des Bewußtmachens dieser Widerspiegelungsart schon auf diesem abstrakten Niveau der Betrachtungen etwas besser erhärtet. Es wird verständlich, daß das allgemeine Prinzip der

beginnenden Praxis, das »sie wissen es nicht, aber sie tun es« hier in besonders extremen Maßstäben erscheint. Die spezifische Art der ästhetischen Gegenständlichkeit, das spezifisch ästhetische Verhalten zu ihr hat sich bereits längst praktisch ausgebildet, bevor ein nur einigermaßen ernsthafter denkerischer Vorstoß bemerkbar sein konnte, die verschiedenen Formen der anthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit begrifflich scharf, theoretisch fundiert voneinander zu trennen, wie dies in bezug auf die desanthropomorphisierenden Widersprüche in der Philosophie geschah. Ja es bedarf – mit wenigen Ausnahmen, zu denen freilich Aristoteles gehört – einer jahrtausendelangen währenden Entwicklung, um aus den Kriterien der ästhetischen »Wahrheiten« die Elemente der wissenschaftlichen zu entfernen, um die »Wahrheit« der ästhetischen Widerspiegelung – positiv wie negativ – nicht nach diesen Maßstäben zu bewerten.

Die Schwierigkeit wächst noch dadurch, daß die ersten Ausdrucksformen der wissenschaftlichen und philosophischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ebenfalls stark mit ästhetischen Elementen gemischt auftreten. Diese entstammen unmittelbar fraglos noch aus der magischen Periode, in welcher die später sich differenzierenden Tendenzen noch unzertrennlich ineinander verschlungen vorkommen. Man denke an die altorientalische Poesie, in welcher diese – dem sachlichen Wesen nach unorganische – Tendenz sich noch sehr lange konserviert hat. Aber selbst in Griechenland, wo die inhaltliche Trennung, ja Gegenständlichkeit sich relativ früh konstituiert, finden wir häufig wissenschaftliche oder philosophische Produktionen, die in poetischer Sprache, zuweilen mit poetischer Anschauung geschrieben wurden; so philosophische Gedichte bei den Vorsokratikern, so die frühen Dialoge Platons. Ohne Frage entsteht daraus eine Doppelentwicklung, eine sehr langsame und ungleichmäßige Differenzierung: einerseits das philosophische Gedicht als besonderes Genre innerhalb der Lyrik (Schiller), andererseits das Abstreifen des poetisierenden Ausdrucks in Wissenschaft und Philosophie. Jedoch selbst so gewaltige Werke wie »De rerum natura« von Lukrez haben die klar differenzierende Trennung noch nicht vollzogen, und sogar bei Dante finden wir noch Spuren des Ineinanderübergangs von wissenschaftlicher und poetischer Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Noch hartnäckiger bewahrt sich diese ursprüngliche Ungetrenntheit in vielen Äußerungsweisen der Gesellschaftswissenschaften und des öffentlichen Lebens. Es genügt, wenn wir für das letztere auf die antike Rhetorik hinweisen. Die Antike hat diese zweifellos für eine Kunst gehalten. Es ist hier nicht der Ort, alle Widersprüche, die sich daraus ergeben, ausführlich

auseinanderzusetzen. Es genügt vielleicht darauf hinzuweisen, daß einerseits die Rhetorik durch diese Grundauffassung einen zuweilen in Manier überschlagenden formalistischen Charakter erhält; denn eine vom Gehalt ausgehende formale Behandlung, die in der Poesie objektiv vorhanden, wenn auch nicht immer bewußt erkannt war, die die eindeutige Bestimmtheit der konkreten Formprobleme durch die genremäßige Determiniertheit des konkreten Inhalts sicherstellte, muß hier fehlen. Andererseits muß die so zustande kommende rein formalistische »ästhetische« Auffassung der Rhetorik dazu führen, daß ihre argumentierend-»wissenschaftlichen« Elemente einen sophistischen Charakter erhalten, da sie einseitig von ihrer unmittelbaren (emotionalen) Wirksamkeit aus betrachtet werden, da ihr eigentlicher Wahrheitsgehalt, ihre genaue Übereinstimmung mit den Tatsachen in den Hintergrund gedrängt wird, ja zuweilen vollständig verschwindet.

An dieser Frage ist es unschwer zu ersehen, daß eine genaue theoretische Differenzierung auf diesem Gebiet noch bis heute nicht vollkommen vollzogen ist. Das bedeutet eine Schwierigkeit für jede Ästhetik, die ihr Gebiet sehr scharf, Übergangslos – also metaphysisch – von den außerhalb ihres Bereichs liegenden Lebenserscheinungen trennen will. Für unsere, bis jetzt noch sehr abstrakt ausgedrückte, allmählich zu konkretisierende Anschauung dagegen, die ein ständiges Hin und Her der Wechselwirkungen zwischen Alltag und Kunst annimmt, in der die Probleme des Lebens in spezifisch ästhetische Formen umgewandelt und ihnen entsprechend künstlerisch gelöst werden und in der die Errungenschaften der ästhetischen Eroberung der Wirklichkeit ununterbrochen ins Alltagsleben einströmen und diese objektiv wie subjektiv bereichern, lösen sich diese Widersprüche zwanglos auf. Denn so wird klar, daß die forensische Rede, ebenso wie die Publizistik, die Reportage etc. wichtige Bestandteile des praktischen Alltagslebens bilden. Ihre Zugehörigkeit zum Alltagsleben, ihre Unfähigkeit sich zu festen, wenn auch sich stets wandelnden Gesetzlichkeiten eines ästhetischen Genres zu kristallisieren, beruht darauf, daß hier die unmittelbare Zusammengehörigkeit von Theorie und Praxis, für den Aufbau des Ganzen und für die Ausgestaltung der Details die entscheidende Zwecksetzung ist. Eine Rede soll vor allem einen bestimmten, konkreten, einzelnen Zweck erreichen: die Zuhörer dazu zu bringen, daß X verurteilt oder freigesprochen, daß der Gesetzentwurf Y angenommen oder abgelehnt wird etc. Das steht im Gegensatz sowohl z. B. zur wissenschaftlichen Jurisprudenz, die jene allgemeinen Regeln untersucht, denen ein solcher Einzelfall subsumiert werden soll, wie auch zum Drama

oder zum Roman, die in der Gestaltung eines bestimmten Einzelfalles bestrebt sind, die darin enthaltene Typik an Charakteren und Situationen künstlerisch herauszuarbeiten. Diese doppelseitig trennende Kluft wird weder durch eine Anwendung von künstlerischen, noch durch die von wissenschaftlichen Mitteln überbrückt. Das für das Wesen des Ganzen ausschlaggebende ordnende Prinzip bleibt die Zielsetzung: die unmittelbare Mobilisierung der verschiedenartigsten, unter sich heterogensten Mittel für ein unmittelbares, praktisches Ziel.

Schon immer hat in dieser Frage die Tatsache Verwirrung gestiftet, daß auch die Kunst auf unmittelbare Wirkung ausgeht. Wir können jedoch leicht einsehen, daß der Sinn der Unmittelbarkeit in beiden Fällen äußerst verschieden ist. In der Rhetorik ist der höchste Zweck, etwas unmittelbar Praktischen zu erreichen; ob die Mittel immer direkt an die Unmittelbarkeit appellieren, bleibt dahingestellt. In der Kunst dagegen liegt der Akzent gerade auf der durch die Gestaltungsmittel erzielten unmittelbaren Wirkung; ihre Umsetzung ins Praktische – die erzieherische Wirkung der Kunst, über die wir später ausführlich sprechen werden – ist dagegen etwas sehr kompliziert und ungleichmäßig Vermitteltes. Natürlich schließen diese Abgrenzungen Übergangsfälle keineswegs aus. Einerseits kann in einer Rede, in einem publizistischen Aufsatz die wissenschaftliche Methode, der von ihr wissenschaftlich erfaßte und gruppierte Stoff derart überwiegen, so überwältigend und bahnbrechend im wissenschaftlichen Sinne sein, daß die Leistung wissenschaftlich ist und ihre rhetorische oder publizistische Form als sekundäres Beiwerk erscheint. Andererseits kann eine rhetorische Leistung, eine publizistische Schrift die Typik des behandelten Falles mit solcher Kraft herausarbeiten, daß sie – dadurch von ihrem Anlaß weitgehend unabhängig geworden – eine künstlerische Wirkung auslöst. Es ist aber klar, daß es sich hier um Grenzfälle handelt, in denen, – und das ist das hier Wesentliche – der Maßstab aus der Methodologie der Wissenschaft, bzw. aus der Ästhetik genommen wird; solche Ergebnisse werden durch Überschreiten der normalen Grenzen der Rhetorik, nicht aber durch Erfüllung ihrer Regel erzielt. Sie heben also den angegebenen Gegensatz nicht auf, sie weisen nur – eben als Grenzfälle – erneut auf die von uns betonte Grundtatsache hin, daß zwischen Alltag und Wissenschaft wie Kunst ununterbrochen eine doppelseitige Wechselwirkung obwaltet.

~~Ähnlich langsam erfolgt die Herausbildung der eigentlichen wissenschaftlichen Weise der Widerspiegelung in der Geschichtsschreibung. Während der ganzen antiken Entwicklung bleiben die Grenzen gegenüber einer ästhetischen Gestaltung äußerst fließend, ja immer wieder kommt eine gewisse Prävalenz~~

des Ästhetischen zur Geltung. Die anfangs (etwa bei Herodot) vorherrschende anekdotisch-novellistische Gruppierung und Erzählung der Ereignisse flaut zwar immer stärker ab, jedoch besonders die Einwirkung pseudoästhetisch-rhetorischer Elemente bleibt – wie wir gesehen haben – durchgehend äußerst wichtig. Die entschiedene Konstituierung der Geschichte als Wissenschaft erfolgt erst spät, in der Neuzeit. Sie beruht darauf, daß die erstarkende Tendenz der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit immer energischer darauf gerichtet ist, die Tatsachen des Geschehensablaufs nicht nur in ihren allgemeinen Umrissen treu zu reproduzieren, sondern ihr historisches Geradesosein ungestört durch die Subjektivität des betreffenden Historikers als notwendig zu erfassen¹. Darin kommt, wie leicht einzusehen ist, der Sieg des desanthropomorphisierenden Prinzips in der Widerspiegelung der Wirklichkeit zum Ausdruck: das Bestreben, die Tatsachen der Wirklichkeit möglichst in ihrem objektiven An-sich-Sein wiederzugeben, die menschliche Subjektivität in Erforschung, Auswahl und Anordnung der Tatsachen möglichst auszuschalten. Diese Tendenz beruht auf der wachsenden Einsicht, daß gerade hinter der qualitativen Veränderung der Tatsachen des Lebens, der Beziehung der Menschen zueinander, der Bedingungen ihres Handelns, ihrer Psychologie, ihrer Moral, objektive, wissenschaftlich aufdeckbare und erklär-bare gesellschaftliche Kräfte wirksam sind, nämlich die Struktur der jeweiligen gesellschaftlichen Gebilde, ihre Umwandlungen und deren Ursachen. Das qualitative Geradesosein dieser Tatsachen erscheint also nicht mehr als einfache unmittelbare Gegebenheit, als abstraktes Sosein, sondern als Knotenpunkt, als Wechselbeziehung objektiver Gesetzmäßigkeiten. Beides hat die antike Historiographie wenig gekannt und darum kaum beachtet. Darum spielen in der Darstellung des Geradesoseins der Fakten und Ereignisse künstlerische Elemente eine so wichtige Rolle. Die künstlerische Freiheit im »Erdichten« der Reden historischer Persönlichkeiten ist nur ein auffälliges Symptom dieser Lage. Der Vergleich, den Aristoteles in bezug auf Verallgemeinerung zwischen Dichtung und Geschichte, zuungunsten der letzteren, zieht, beleuchtet die antike Entwicklungsstufe der Differenzierung. Auf die Probleme der Beziehung von Geschichtsphilosophie und Geschichte, die als Übergang eine wichtige Rolle spielen, werden wir uns hier nicht einlassen, da

¹ Ansätze dazu sind natürlich auch in der Antike vorhanden; Thukydides zumal greift mit seiner Geschichte des peloponnesischen Krieges der späteren Entwicklung weit vor.

sie im wesentlichen ein Problem innerhalb des Bereichs der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit bilden. Die Geschichtsschreibung konstituiert sich als konsequente Wissenschaft erst, wenn, wie oben angedeutet, die Tatsachen nicht nur als solche respektiert – also nicht mehr ästhetisch typisiert oder stilisiert –, sondern als Erscheinungsweisen, Knotenpunkte, Kreuzungen, Wechselbeziehungen etc. der Gesetzmäßigkeiten der historischen Entwicklung widerspiegelt und dargestellt werden. Daß der literarische Ausdruck solcher Zusammenhänge oft auch zu künstlerischen Mitteln greift, bestätigt von neuer Seite das von uns bereits hervorgehobene Prinzip der gegenseitigen Wechselwirkungen. (Wir werden im zweiten Band bei Behandlung des Kunstwerks und der Typen des schöpferischen Verhaltens eingehend die Rolle wissenschaftlicher Elemente in der Kunst behandeln.)

Aber diese Wechselwirkungen heben die strukturell entscheidende gegenseitige Abhebung der Sphären voneinander nicht auf. Sowohl die Geschichtswissenschaft kann rein wissenschaftlich (d. h. desanthropomorphisierend) bleiben bei breiter Ausnützung ästhetischer Ausdrucksmittel in der literarischen Darstellung, wie die Kunst als solche keineswegs in der Reinheit ihrer Wirkungen gestört werden muß, wenn ihre Aneignung des Lebensstoffes sich auch auf Methode und Resultate der Wissenschaft stützt. Die erstere Möglichkeit können wir in den historischen, ja auch in den ökonomischen Werken von Karl Marx sehen, der in der Methodenlehre das meiste getan hat, um das objektive desanthropomorphisierende Prinzip in den Gesellschaftswissenschaften theoretisch zu begründen und praktisch durchzusetzen. Für die zweite Möglichkeit bietet das Spätwerk Thomas Manns ein bezeichnendes Beispiel. Die Kompliziertheit dieser Lage mußte hier darum, wenigstens andeutend, gestreift werden, damit die Schwierigkeit der Ablösung der ~~ästhetischen Sphäre vom Alltag, von Religion und auch von Wissenschaft~~ klar hervortrete.

Wir haben, nicht ohne Absicht, die Betrachtungen solcher Wechselbeziehungen und Übergänge an Beispielen des verbalen Ausdrucks auf relativ entwickelter Stufe zu erhellen versucht. Die Schwierigkeit der begrifflichen Trennung der verschiedenen Sphären erscheint zwar auch hier sehr groß, jedoch die steigende Bewußtheit, insbesondere über Wissenschaft und wissenschaftlich geleitete Praxis, macht die Entwirrung doch möglich. Gerade diese Feststellung weist jedoch sehr deutlich auf die Schwierigkeit dieser Aufgabe in primitiven Stadien der Entwicklung. Selbstverständlich müssen uns dabei die hier gewonnenen prinzipiellen Einsichten leiten, vor allem, daß wir objektiv, de facto vollzogene (oder begonnene) Trennungen auch dort wahr-

nehmen, wo das Bewußtsein der Differenz noch vollständig fehlt. Dabei muß, wenigstens mit einer Bemerkung, auf früher Angedeutetes rückverwiesen werden: nämlich, daß es weit leichter ist bei den vom gesellschaftlichen Leben hervorgebrachten Mischungen des wissenschaftlichen und künstlerischen Prinzips die Trennung, wenigstens begrifflich, zu vollziehen, als im Falle des Zusammengewachsenseins von Kunst und Magie bzw. Religion. Denn im ersten Fall stehen, wie bereits gezeigt wurde, desanthropomorphisierende und anthropomorphisierende Arten der Widerspiegelung der Wirklichkeit einander gegenüber, während im zweiten Fall es sich um Abarten des Anthropomorphisierens handelt, die zwar in ihren letzten Prinzipien einander entgegengesetzt sind, die jedoch in der Praxis jahrtausendlang miteinander verschmolzen bleiben, deren allmähliche Trennung nicht nur ein langsamer, widerspruchsvoller, ungleichmäßiger Prozeß ist, sondern auch einer, der für die Kunst selbst nicht ohne Problematik, nicht ohne innere Krisen abläuft.

Bevor wir von diesen einleitenden Bemerkungen zur philosophischen Analyse des Loslösungsprozesses der Kunst aus der ursprünglichen, undifferenzierten menschlichen Praxis übergehen, muß noch eine prinzipielle Vorbemerkung gemacht werden. Wie bereits hervorgehoben wurde, haben wir als Beispiele nur verbale Ausdrucksformen herangezogen, wohl wissend, daß wir damit nicht entfernt das ganze Gebiet des Ästhetischen umrissen haben. Aber schon auf diesem künstlich eingegengten Terrain wird sichtbar, welch ein Hindernis für das philosophische Begreifen des Wesens und der Entstehung der Kunst das durchgehende Prinzip der meisten Ästhetiken ist: das Wesen des Ästhetischen als etwas Ursprüngliches und von vornherein Einheitliches aufzufassen; erst recht, wenn wir dabei auch an Ornamentik und bildende Kunst, an Musik und Architektur denken.

Mit dem Aussprechen solcher Bedenken soll die letzthinnige, prinzipielle Einheit des Ästhetischen keineswegs geleugnet werden. Im Gegenteil. Das Endresultat unserer Betrachtungen geht gerade darauf aus, diese prinzipielle Einheit richtig zu fundieren, sicherer als durch eine überhistorisch-apriorische Annahme von einer »ursprünglichen« ästhetischen Fähigkeit der Menschen. Diese Annahme muß naturgemäß in allen idealistischen Konzeptionen des Ästhetischen vorherrschen. Jeder Idealismus geht notwendig und unkritisch von dem gegenwärtigen Bewußtseinszustand des Menschen aus, statuiert diesen als »ewigen«, und auch wenn er dessen faktische, historische Entstehung zugibt, ist die so konstruierte historische Entwicklung nur eine scheinbare. Einerseits ist sie eine bloß äußerliche: der historische Prozeß ist bestenfalls dazu da, um in der Empirie das zu »realisieren«, was a priori in der

Bewußtseinsanalyse bereits festgestellt wurde; er ist der apriorischen Deduktion gegenüber oberflächlich und zufällig. Da der subjektive Idealismus – wie immer seine Terminologie sein mag –, von dem Gegensatz von Sein und Geltung ausgeht, da er diese als unberührbar von der seinsmäßigen historischen Entwicklung auffaßt, können zwischen beiden keine Wechselwirkungen im Sinne der Konstituierung und Modifizierung der Geltung stattfinden. Andererseits muß auch der objektive Idealismus – auch wenn er, wie bei Hegel, das geschichtliche Werden, das Menschwerden des Menschen in den Mittelpunkt der Methodologie stellt – bei der Betrachtung von Wissenschaft und Kunst vom fertigen Begriff des Menschen (im heutigen Sinne oder wenigstens im Sinne der bereits gesellschaftlich-geschichtlich gewordenen Menschen) ausgehen. Bei Hegel ist zwar die sogenannte symbolische Periode teilweise als Prolog der eigentlichen Kunstentwicklung vorangestellt. Aber auch hier sind bereits alle Kategorien der späteren vollendeten Kunst implizite als vorhanden gesetzt, die Entwicklung besteht bloß in ihrem Explicit-Werden, ist also – gerade nach dem Hegelschen allgemein dialektischen Begriff der Entwicklung – eine bloße Scheinbewegung, die kein wesentlich, qualitativ Neues hervorbringen kann. Und der mechanische Materialismus arbeitet mit einem derart überhistorischen Begriff des Menschen, daß in ihm solche Probleme der Genesis gar nicht auftauchen können. Wenn, wie bei Darwin, die fertigen Kategorien des Ästhetischen bereits bei den höheren Tieren vorhanden sind und so für den Menschen zu einer Erbschaft seiner vormenschlichen Vergangenheit werden, ändert sich an dieser Lage gar nichts. Dieses Dogma ist, wie wir gesehen haben, im bisherigen ästhetischen Denken so stark verankert, daß, obwohl, wie wir gleich sehen werden, gerade der Marxismus den Bruch mit ihm vollzieht, selbst ein Franz Mehring als »erstes Erfordernis einer wissenschaftlichen Ästhetik« ansieht: »die Kunst als ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit nachzuweisen.¹« Es ist sicher kein Zufall, daß Mehring sich dabei auf Kant beruft.

Der Grund solcher Auffassungen lag lange Zeit in der Unkenntnis der Menschwerdung des Menschen und im Zusammenhang damit in der Stilisierung der Urzeit, der Anfänge der Menschheitsentwicklung, zu einem »goldenen Zeitalter«. Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen gesellschaftlichen Grundlagen solcher – untereinander verschiedenen, ja entgegengesetzten – Anschauungen zu behandeln. Für uns ist vor allem wichtig, einen Blick

¹ Mehring: *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, Berlin 1929, Band II S. 260.

auf jene Auffassungen zu werfen, die sehr oft aus Opposition gegen den kunstfeindlichen Charakter der kapitalistischen Gesellschaften entstanden sind, die deshalb in die Anfänge der Menschheit ein urwüchsig ästhetisches »goldenes Zeitalter« projizierten. Die aus seiner Auflösung entstandene Zivilisation hat darum für die eigene Gegenwart die Aufgabe, die einst spontan und unbewußt erwachsenen Prinzipien bewußt zu verwirklichen. Es genügt zur Illustration uns auf den berühmt gewordenen Aphorismus aus Hamanns »*Ästhetica in nuce*« zu berufen: »Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerei, – als Schrift: Gesang, – als Deklamation: Gleichnisse, – als Schlüsse: Tausch, – als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen; und ihre Bewegung ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinnens oder Erstaunens saßen sie; – – und taten ihren Mund auf – zu geflügelten Sprüchen¹.«

Es ist nicht allzu schwer die Selbsttäuschung Hamanns nachzuweisen. Wenn es etwa wahr wäre, daß der Gartenbau älter ist, als der Acker, so handelt es sich auch dann bloß um verschiedene Weisen des Landbaus; dieser Garten hat mit dem Garten in ästhetischem Sinne noch nichts zu tun. Die Hamannsche Malerei (Hieroglyphen etc.) ist bildhafter Gedankenausdruck, magischer Zeichenkomplex, also weit davon entfernt, Vorfahre der späteren Malerei zu sein etc. Auch wenn gewisse Analogien in Sprache und Denken bildhaft erscheinen, so enthalten sie in sich die Keime sowohl der Gleichnisse, wie der Schlüsse, keineswegs die »Poesie« als herrschende Ausdrucksweise einer »prälogischen«, einer ästhetischen Periode. Über die scheinbar spontane Bildhaftigkeit der primitiven Sprachen (obwohl wir sie alle nur auf einer relativ entwickelteren Stufe kennen, haben wir bereits gesprochen). In ihnen eine poetische Muttersprache der Menschheit zu erblicken, heißt soviel, wie unsere späteren Sensationen über pittoreske Ausdrücke in die alten Worte zu projizieren, die ihrem Wesen nach ebenso abstraktiv sind, wie die späteren, ohne jedoch zu einer wirklich verallgemeinernden Synthesis schon befähigt zu sein. Die bedeutende einfache Schönheit alter Volkslieder, die wir mit Recht als vorbildlich bewundern, ist in einer weitaus entwickelteren Etappe beheimatet; in einer, wo bereits der Satz, der Zusammenhang, das einzelne – in begrifflicher Verallgemeinerung vervollkommnete – Wort beherrscht und kraft einer umfassenden Stimmung poetische, pittoreske etc. Effekte hervorbringt.

¹ Hamann: Sämtliche Werke, Wien 1950, Band II S. 197.

In Hamanns Ausführungen spürt man einen entfernten Nachklang von Vico¹. Bei diesem ist aber die ästhetische Stilisierung der Urzeit weit kritischer. Vico spricht zwar auch von einem »poetischen« Zeitalter in der Entwicklung der Menschheit; seine Auffassung schwankt zwischen einer realistischen Anerkennung ihrer wirklichen Primitivität, ihrer Undifferenziertheit im Vergleich zu späteren Stadien und zwischen einer Identifikation dieser sinnlich ausgedrückten Primitivität mit der entfalteten Poesie und Kunst. Er verlangt, daß die Philosophen und Philologen vom echten »ersten Menschen« ausgehen, also von »stumpfsinnigen, blöden und schrecklichen Bestien«; er zieht zum Vergleich mit der primitiven Antike die Reisebeschreibungen über die Indianer, die Berichte von Tacitus über die alten Germanen heran². In alledem sind sehr ernste Ansätze zu einem wahrheitsgemäßen Erfassen der Ausgangspunkte menschlicher Kultur vorhanden. Vico sieht auch, daß in ihrer Anfangsperiode die späteren Tätigkeitsformen nur als Keime enthalten, aber doch enthalten waren. So entsteht die Vicosche Konzeption der Urzeit: »so sind wir genötigt die poetische Weisheit auf eine rohe Metaphysik zurückzuführen, von der, wie aus einem Stamm, sich entwickelnd auf einem Ast Logik, Moral, Ökonomie und Politik, alle poetischer Art; auf einem anderen Ast die ebenfalls poetische Physik; sie ist die Mutter der Kosmographie und weiterhin der Astronomie, welche letztere ihren beiden Töchtern, Chronologie und Geographie, die sichere Ordnung anweist³.« Jedoch bleibt auch für Vico als unüberwindliches Hindernis, daß er die Entwicklungsdialektik der menschlichen Tätigkeit aus dem Strukturwandel der Subjektivität abzuleiten gezwungen ist. So kommt es zu dem überbetonten Kontrast der abstrakten, verstandesmäßigen Reaktionen späterer Zeiten, zu denen der ersten Menschen, »die gar kein Nachdenken, aber ganz starke Sinne und mächtige Phantasie besaßen«⁴. Es ist leicht ersichtlich, daß dieser in der bloßen Subjektivität fundierte Gegensatz auch zu einem Idealisieren des primitiven Zustandes führt, welche Theorie freilich Vico – zu seiner Ehre sei es gesagt – niemals so konsequent zu Ende führt, wie etwa später Hamann, bei dem das, was bei Vico ein genialer Gedanke zur Periodisierung

¹ So viel ich weiß, läßt sich ein Zusammenhang zwischen Vico und Hamann philologisch nicht nachweisen, obwohl Vico'sche Anregungen z. B. durch die englische Altertumsforschung Hamann sehr leicht erreicht haben konnten.

² Vico: Die neue Wissenschaft, a. a. O. S. 151/2.

³ Ebd. S. 148.

⁴ Ebd. S. 151.

der menschlichen Kulturgeschichte war, zu einer Mythisierung, zu subjektivistischer Methode herabsinkt. So in den »Sokratischen Denkwürdigkeiten«: »Doch vielleicht ist die ganze Historie als dieser Philosoph (Bolingbroke, G. L.) meint, und gleich der Natur ein versiegeltes Buch, ein verdecktes Zeugnis, ein Rätsel, das sich nicht auflösen läßt, ohne mit einem anderen Kalbe, als unserer Vernunft zu pflügen¹.« Daß bei sehr vielen Philosophen die Deklaration des Ästhetischen als »ursprüngliches Vermögen der Menschheit« keinen bewußt mythisierenden Gedankenausdruck enthält, ändert nichts daran, daß die ganze These – objektiv – ein Mythos ist.

Nur die Entdeckung der Arbeit als Vehikel zur Menschwerdung des Menschen kann hier eine wesentliche Wendung zur Realität herbeiführen. Bekanntlich war es Hegel, der in der »Phänomenologie des Geistes« als erster mit der Auffassung auftrat². Diese Konzeption kann aber bei ihm wegen seiner idealistischen Befangenheiten und Schranken nicht ihre volle Fruchtbarkeit entfalten. Marx sagt über diese Hegelsche Theorie, in der er freilich einen Grund der Größe der »Phänomenologie des Geistes« erblickt: »die Arbeit, welche Hegel allein kennt und anerkennt, ist die *abstrakt geistige*«. Die meisten Verkehungen Hegels in diesem Fragenkomplex lassen sich auf diese grundlegend idealistische Befangenheit seines Standpunktes zurückführen. Die Entstehung, Ausbildung und Entfaltung der menschlichen Tätigkeiten kann nur in Wechselbeziehung mit der Entwicklung der Arbeit, mit der Eroberung der Umwelt des Menschen, mit der Umgestaltung des Menschen selbst durch sie verstanden werden. ~~Wir haben bereits die Prinzipien der hieraus erwachsenden Wechselbeziehungen kurz skizziert, wobei sichtbar wurde, daß heute sogar Anthropologen und Psychologen, die vom Marxismus unberührt geblieben sind, ja ihn ablehnen, diese den Menschen verwandelnde Funktion der Arbeit in steigendem Maße anerkennen müssen, wenn sie auch – gerade infolge dieser ihrer Stellung zum Marxismus – nicht fähig sind, diesen Komplex in seiner historisch beweglichen Totalität vollständig zu erfassen. Hier genügt es also darauf hinzuweisen, daß Marx diese Auffassung der Menschwerdung, der menschlichen Höherbildung des Menschen bis zur gegenwärtigen Stufe auch in bezug auf das Ästhetische ausdrücklich~~

¹ Hamann: a. a. O. S. 65.

² Vergleiche darüber mein Buch »Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft«, Berlin 1954, S. 389 ff.

³ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, a. a. O. III S. 157.

hervorhebt. Er führt z. B. in bezug auf Musik folgendes aus: »Andererseits und subjektiv gefaßt: Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalische Ohr die schönste Musik *keinen* Sinn hat, kein Gegenstand ist, weil mein Gegenstand nur die Bestätigung einer meiner Wesenskräfte sein kann, also nur so für mich sein kann, wie meine Wesenskraft als subjektive Fähigkeit für sich ist, weil der Sinn eines Gegenstandes für mich (nur Sinn für einen ihm entsprechenden Sinn hat) gerade so weit geht, als *mein* Sinn geht, darum sind die *Sinne* des gesellschaftlichen Menschen *andre* Sinne wie die des ungesellschaftlichen; erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige *Sinne*, Sinne, welche als *menschliche* Wesenskräfte sich betätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.), mit einem Wort der *menschliche* Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein *seines* Gegenstandes, durch die *vermenschlichte* Natur. Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte. Der unter dem rohen praktischen Bedürfnis befangene *Sinn* hat auch nur einen *bornierten* Sinn. Für den ausgehungerten Menschen existiert nicht die menschliche Form der Speise, sondern nur ihr abstraktes Dasein als Speise: ebenso könnte sie in rohester Form vorliegen, und es ist nicht zu sagen, wodurch sich diese Nahrungstätigkeit von der *tierischen* Nahrungstätigkeit unterscheide . . . also die Vergegenständlichung des menschlichen Wesens, sowohl in theoretischer als praktischer Hinsicht gehörte dazu, sowohl um den *Sinn* des Menschen *menschlich* zu machen, als um für den ganzen Reichtum des menschlichen und natürlichen Wesens entsprechenden *menschlichen Sinn* zu schaffen¹.«

Wir haben die Darlegungen von Marx vor allem darum so ausführlich angeführt, weil sie eine unmißverständlich klare Stellungnahme zu unserem gegenwärtigen Problem, zur gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der menschlichen Sinne und Denktätigkeiten enthalten und damit eine klare Position gegen jede Auffassung von dem »ursprünglichen«, »ewigen« etc. Kunstsinn des Menschen beziehen. Sie zeigen, daß alle diese Fähigkeiten und die ihnen entsprechenden Gegenstände erst allmählich, historisch ent-

¹ Ebd. S. 120.

standen sind. Und zwar – und dies ist ein sehr wichtiger Unterschied zur wissenschaftlichen Widerspiegelung – muß besonders unterstrichen werden, daß nicht nur die Empfänglichkeit, sondern auch ihre Gegenstände selbst Produkte der gesellschaftlichen Entwicklung sind. Die Gegenstände der Natur existieren an sich, unabhängig vom menschlichen Bewußtsein, von seiner gesellschaftlichen Entwicklung; die das Bewußtsein umformende Tätigkeit der letzteren ist allerdings notwendig, damit sie erkannt, in der wissenschaftlichen Widerspiegelung aus an sich seienden Gegenständen in für uns seiende verwandelt werden. Musik, Architektur etc. entstehen aber – auch objektiv – erst im Laufe dieses Prozesses. Ihre Wechselbeziehung zum produzierenden und aufnehmenden Bewußtsein muß also auch anderen Züge zeigen, als jene, die bloß zum Für-uns-Machen des An-sich-Seienden bestimmt sind. ~~Die wissenschaftliche Erkenntnis der Gesellschaft hat zwar ebenfalls ein gesellschaftlich entstandenes Objekt, wenn es aber einmal entstanden ist, hat es ebenso einen An-sich-Charakter, wie die Gegenstände der Natur.~~ Wie verschieden immer ihre gegenständliche Struktur, die Gesetzmäßigkeiten ihrer Wirksamkeit von denen der Natur sein mögen, ihre wissenschaftliche Widerspiegelung geht ebenfalls den geraden Weg vom Ansich zum Füruns. Daß hier eine reine Form der Objektivität weit schwerer zu erreichen ist, daß die Abweichung von dieser ebenfalls von der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt ist, ändert an dieser Lage nichts wesentliches. Der Marxismus hebt hier beide Seiten, die identische wie die verschiedene mit gleichen Nachdruck hervor. Einerseits zeigt die ganze Methodologie der gesellschaftswissenschaftlichen Schriften von Marx, daß sie ihre Gegenstände als vollständig unabhängig vom menschlichen Bewußtsein funktionierenden Prozesse auffaßt. Andererseits weist Marx – unter Berufung auf Vico – darauf hin, daß »die Menschengeschichte sich dadurch von der Naturgeschichte unterscheidet, daß wir die eine gemacht, die andere nicht gemacht haben«¹. Soweit die Produkte der künstlerischen Tätigkeit rein als Produkte dieser Entwicklung betrachtet werden, was zweifellos den Tatsachen entspricht, d. h. so weit sie ausschließlich als Teile des gesellschaftlichen Seins der Menschen betrachtet werden, gelten für die wissenschaftliche Widerspiegelung dieses Seins dieselben Gesetzmäßigkeiten, auf die wir eben hingewiesen haben.

Innerhalb dieses gesellschaftlichen Seins, für sich betrachtet, zeigen sie jedoch ganz neue und eigenartige Züge, deren Herausarbeiten gerade die Haupt-

¹ Marx: Kapital, Band I. a. a. O. S. 336.

aufgabe dieser Betrachtungen sein wird. Diese jetzt aufzuzählen hieße Gedankengänge abstrakt vorwegzunehmen, die nur konkret, nur im richtigen ~~theoretischen und historischen Zusammenhang wirklich sinnvoll erfaßt werden können~~. Wir können hier nur – vorwegnehmend – darauf hinweisen, daß die Wechselbeziehungen zwischen Objektivität und Subjektivität zum gegenständlichen Wesen der Kunstwerke gehören. Nicht auf die Wirkung auf X oder Y kommt es an, sondern auf die gegenständliche Struktur des Kunstwerks als so oder so Wirkendes. Was auf jedem anderen Gebiet des menschlichen Lebens ein philosophischer Idealismus wäre, nämlich daß kein Objekt ohne Subjekt existieren könne, ist im Ästhetischen ein Wesenszug seiner spezifischen Gegenständlichkeit. (Natürlich existiert der in der Skulptur bearbeitete Marmorblock als Stück Marmor ebenso unabhängig von jedem Bewußtsein, wie vor seiner Bearbeitung, wie jedes Objekt in der Natur oder in der Gesellschaft. Erst durch die bildhauerische Arbeit und ausschließlich in bezug auf sie besteht die von uns angezeigte und später ausführlich zu behandelnde Subjekt-Objekt-Beziehung.)

Die von uns angeführten Darlegungen von Marx erhellen gerade diese spezifische Gegenständlichkeit des ästhetischen Gebiets; seine spezifische Wechselwirkung mit der Entstehung einer ästhetischen Subjektivität. Im Gegensatz zum bürgerlichen Historismus, der höchstens eine geschichtliche Entwicklung der menschlichen Intelligenz anerkennt, hebt Marx mit großem Nachdruck hervor, daß gerade die Entwicklung unserer fünf Sinne ein Ergebnis der ganzen bisherigen Weltgeschichte sei. Diese Entwicklung umfaßt natürlich – und das ist als Grundlage der Marxschen Betrachtungen klar ersichtlich – viel mehr als die Entfaltung einer Empfänglichkeit für die Kunst. Gerade das Beispiel vom Essen zeigt, daß es sich vorerst um elementare Lebensäußerungen handelt, deren objektive wie subjektive Höherbildung gleicherweise Produkt der Entwicklung der Arbeit ist. Das ist kein gradliniger Fortgang; Marx' Beispiele zeigen, wie die Produktionsverhältnisse, die gesellschaftliche Arbeitsteilung auch auf höheren Stufen Hindernisse der richtigen subjektiven Beziehungen zu den Objekten werden können. Die Entstehungsgeschichte der Kunst, sowohl des produktiven Sinnes, wie der künstlerischen Empfänglichkeit kann also nur in diesem Rahmen, in dem der Weltgeschichte der fünf Sinne, behandelt werden. Damit wird aber das ganze ästhetische Prinzip zu einem Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit.

Man sieht aus alledem, daß von einem ursprünglichen Vermögen der Menschheit zur Kunst keine Rede sein kann. Dieses Vermögen hat sich – wie alle

anderen Fähigkeiten des Menschen – allmählich historisch ausgebildet. Jetzt, nach einer langen kulturellen Entwicklung, läßt es sich schon nicht mehr auch aus dem anthropologischen Bild des Menschen wegdenken. Jedoch der Bruch mit dem philosophischen Idealismus besteht unter anderem auch darin: heute selbstverständlich, »naturhaft« gewordene Eigenheiten des Menschen nicht zu abstrakten, überhistorischen Wesenheiten aufzubauschen.

Die Belehrung für uns in den Ausführungen von Marx geht also über diese einfache Anerkennung der radikalen Historizität der Kunst, der künstlerischen Empfänglichkeit etc., weit hinaus. Indem Marx diese Wechselbeziehung zwischen den menschlichen Sinnen und ihren Gegenständen ausarbeitet, vergißt er nicht, uns darauf aufmerksam zu machen, daß die untereinander qualitativ verschiedenen Sinne qualitativ verschiedenen Beziehungen (und darum auch Wechselbeziehungen) zu der Welt der Gegenstände haben müssen. »Dem *Auge*«, sagt Marx, »wird ein Gegenstand anders als dem *Ohr* und der Gegenstand des Auges *ist* ein anderer als der des *Ohrs*!.« Das Faktum selbst wird niemand leugnen. Man muß aber daraus die notwendigen Konsequenzen ziehen. Und diese konzentrieren sich um das Problem, daß die Entstehungspunkte und -quellen der Kunst notwendig verschiedene sein müssen. Auch hier werden vom philosophischen Idealismus in der Ästhetik alle Zusammenhänge auf den Kopf gestellt. Es scheint für diesen so, als ob das einheitliche, »ursprüngliche« (apriorische), ästhetische Prinzip sich in ein System der Künste begrifflich differenzieren und sich so systematisieren würde, während in der Wirklichkeit aus qualitativ verschiedenen Beziehungen zu ihr, denen einerseits eine einheitliche objektive Wirklichkeit, andererseits qualitativ verschiedene Empfänglichkeitsorgane und deren gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklungen zugrunde liegen, verschiedene künstlerische Tätigkeiten, Gegenständlichkeiten, Empfänglichkeiten etc. entspringen. Daß diese dann infolge der Einheitlichkeit der objektiven Wirklichkeit, sowie infolge ihrer gesellschaftlichen Grundlagen, Funktionen etc. historisch so stark konvergieren, daß ihre entscheidend gemeinsamen Prinzipien als allgemein ästhetische erfaßt werden können, ändert nichts an diesem Tatbestand. Wir stehen der philosophischen Begreifbarkeit der Genesis der Kunst hilflos gegenüber; wenn wir nicht von den oben beschriebenen Tatsachen ausgehen. Diese Frage ist auch in der idealistischen Kunstphilosophie zuweilen aufgetaucht, jedoch auch hier mit den typischen Verzerrungen eines dialektischen

¹ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, a. a. O. III S. 119.

Problems ins Metaphysische. Der zeitweilig in der deutschen Ästhetik sehr einflußreiche Konrad Fiedler schreibt in der Vorbemerkung zu seinem Hauptwerk »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«: »Da es nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste gibt, so kann die Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Vermögens auch nur auf dem Sondergebiet einer bestimmten Kunst aufgeworfen werden¹.« Fiedler läßt hier die Frage offen, ob die Ergebnisse seiner Forschung Schlüsse auf andere Gebiete gestatten; die Art seiner Behandlung weist aber darauf hin, daß er diese Möglichkeit verneint. Er vollzieht hier zwei Abstraktionen, die wegen ihrer idealistisch-antidialektischen Wesensart das Problem verwirren und unlösbar machen, besser gesagt: es in die Richtung einer Scheinlösung drängen. Erstens bestreitet er die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit durch unsere Sinne und durch unser Denken; er sieht darin ein zu überwindendes Vorurteil: »Im gewöhnlichen Leben, und nicht nur da, sondern auch auf zahlreichen Gebieten höherer geistiger Tätigkeit, beruhigt man sich dabei, daß gegenständlichen Beziehungen eben Gegenstände in der Wirklichkeit entsprechen...²« Es kommt also bei Fiedler nicht auf die Außenwelt, nicht auf die Wechselwirkung dieser mit unserem Sinnesorgan an, sondern ausschließlich auf die reine Subjektivität: »Sobald man aber den Widersinn einsieht, der darin liegt, etwas in der Außenwelt suchen zu wollen, was man nicht zunächst in sich selbst gefunden hat...³« Fiedlers konkrete Polemik richtet sich hier gegen die notwendige Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks für das Konkrete an den Erscheinungen. Mag er hier stellenweise Teilmomente nicht ganz unrichtig bemängeln, er übersieht dabei vollständig den unendlichen Annäherungsprozeß der Sprache an die immer adäquatere Widerspiegelung der Wirklichkeit und damit die komplizierte dialektische Wechselwirkung zwischen Objektwelt und der sie zu erfassen und zu beherrschen bestrebten Subjektivität. Dadurch wird der Ausdruck nicht nur subjektiviert, sondern auch fetischisiert. Die Sprache, sagt Fiedler, bedeutet nicht ein Sein (widerspiegelt nicht das Sein), sondern ist ein Sinn: »Und da das, was in der sprachlichen Form zur Entstehung gelangt, außerhalb dieser Form überhaupt nicht vorhanden ist, so kann die Sprache auch immer nur sich selbst bedeuten⁴.«

¹ K. Fiedler: Schriften über Kunst, München 1913, Band I, S. 185.

² Ebd. S. 201.

³ Ebd.

⁴ Ebd. S. 205.

Da Fiedler diese Betrachtungen dazu braucht, um dem visuellen Ausdruck dem sprachlichen schroff, übergangslos und ausschließend gegenüberzusetzen, beinhaltet diese Isolierung und Fetischisierung der letzteren auch die der ersteren.

Zweitens — und in engster Beziehung zum bisher Ausgeführten — versucht Fiedler die Visualität als Grundlage der bildenden Kunst so streng wie möglich von der Widerspiegelung der Wirklichkeit durch andere Sinne, sowie durch Denken, Empfinden etc. abzugrenzen und für die bildende Kunst (bei Fiedler weniger für die Kunst als für die ebenfalls isolierte künstlerische Tätigkeit) eine isolierte Welt der reinen Sichtbarkeit aufzufinden. Vor allem wird diese Trennung und Isolierung in bezug auf den Tastsinn vollzogen. Fiedler fordert ein schroffes Wegwerfen von allem, was angeblich durch solche Vermittlungen dem Menschen bewußt werden könne. Wird diese Isolierung vom Menschen vollzogen, so meint Fiedler: »Er befindet sich demgegenüber, was er Wirklichkeit zu nennen gewohnt ist, in einer sehr veränderten Stellung; alles körperlich Feste ist ihm entzogen, da es eben nichts Sichtbares ist, und der alleinige Stoff, in dem sich sein Wirklichkeitsbewußtsein gestalten kann, sind die Licht- und Farbempfindungen, die er seinem Auge verdankt. Das ganze ungeheure Reich der sichtbaren Welt enthüllt sich ihm nun angewiesen in seinem Bestand auf den zartesten, gleichsam unkörperlichsten Stoff, in seinen Formen auf die Bildungen, zu denen der Einzelne jenen Stoff zusammenwebt¹.« Wir sehen hier sowohl den extremen Subjektivismus Fiedlers, indem das so entstehende visuelle Bild nicht eine vom Subjekt vollzogene Verarbeitung, Synthese etc. der von dem Sinne widerspiegelten objektiven Wirklichkeit ist, sondern im Geiste der Kantschen Erkenntnistheorie das Produkt einer »reinen« Tätigkeit des Subjekts, wie auch die Reduktion der visuellen Widerspiegelung auf das, was Fiedler eben als reine (gereinigte) Visualität auffaßt. In bezug auf das Letztere genügt es, um den extrem antidialektischen Gesichtspunkt Fiedlers klarzulegen, auf unsere früheren Darlegungen über die — durch die Arbeit entstandene — Arbeitsteilung der Sinne hinzuweisen. Visualität und Tastsinn sind nämlich nur vom Standpunkt einer vorkantischen und kantischen »rationalen Psychologie« voneinander metaphysisch getrennt. Die Bedeutung der Arbeit besteht in dieser Hinsicht — schon auf einem alltäglichen, bei weitem noch nicht ästhetischen Niveau — gerade darin, daß das Auge Funktionen des Tastsinns weit-

¹ Ebd. S. 255 f.

gehend übernimmt. Dadurch werden Eigenschaften, wie Schwere, Stofflichkeit etc. eben visuell wahrgenommen, werden organische Bestandteile der visuellen Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Daß die künstlerische Tätigkeit diese in der Arbeit entstandenen Tendenzen qualitativ steigert und weiterbildet, versteht sich von selbst. Dadurch entsteht die Universalität, der weltumfassende Charakter des künstlerischen Sehens und Gestaltens, während Fiedler zum theoretischen Herold der gegenständlichen und ideellen Verarmung der bildenden Künste geworden ist. Denn es ist klar, daß Fiedler hier die Grenzen noch schroffer zieht; er verlangt, »daß wir auf alles Bewußtsein eines Umfassenden und Allgemeinen verzichten müssen...«¹, um »auch nur annäherungsweise« die rein visuelle Anschauungsart des Künstlerischen nacherleben zu können.

Die dialektisch-materialistische Auffassung muß mit beiden metaphysischen Extremen, sowohl mit der apriorischen Ableitung der einzelnen Künste aus einer angeblich ursprünglichen Quelle, aus dem »Wesen« des Menschen, wie mit ihrer starren Isolierung voneinander gleicherweise brechen, um das wirkliche Phänomen des Ästhetischen in seinem Werden und Wesen richtig zu erfassen. Wenn wir also in der philosophischen Behandlung der Genesis der Kunst von einer Vielheit der realen Ursprünge ausgehen und die Einheit des Ästhetischen, des Gemeinsamen in dieser Vielheit als ein Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung betrachten, so kommen wir zu einer völlig anderen Auffassung, sowohl in bezug auf die Einheit des Ästhetischen, wie in bezug auf die Differenzierung, der Selbständigkeit der einzelnen Künste (und innerhalb ihres Bereichs der Genre) als die idealistische Philosophie.

Was vor allem die Einheit betrifft, so haben wir unsere entschiedene Ablehnung eines jeden apriorischen Prinzips bereits ausgesprochen. Engels hebt diesen Grundsatz des dialektischen Materialismus richtig hervor: »Die allgemeinen Resultate der Untersuchung der Welt kommen am Ende dieser Untersuchung heraus, sind also nicht *Prinzipien*, Ausgangspunkte, sondern *Resultate*, Abschlüsse².« In unserem Fall gilt dieser Grundsatz in gesteigerter Weise. Denn Engels denkt in der hier zitierten Stelle vor allem an die allgemeinen Probleme der Naturwissenschaften, wo die von dem menschlichen Bewußtsein zu entdeckenden Prinzipien an sich schon längst existierten und

¹ Ebd. S. 307 auch 361 f. etc.

² Engels: Vorarbeiten zum Anti-Dühring, a. a. O. S. 394.

wirksam waren, bevor das Denken ihre Zusammenhänge, Einheit etc., widerzuspiegeln, auszulegen, zu systematisieren imstande gewesen wäre. Die Nachträglichkeit des Prinzips liegt aber in unserem Fall nicht nur im Füruns, sondern auch im Ansich selbst: die Einheitlichkeit des Prinzip entsteht im Ästhetischen allmählich, gesellschaftlich-geschichtlich, kann also naturgemäß nur, den real entstandenen Stufen der Einheit entsprechend, nachträglich als solche erkannt werden.

Diese Tatsache selbst weist bereits auf einige Probleme des Gehalts hin. Scheinen auch Sinne, Empfänglichkeiten etc. einander gegenüber heterogen zu sein und sind es auch in ihrer Unmittelbarkeit, so können sie doch nicht, wie Kant und Kantianer vom Typus Fiedler sich vorstellen, hermetisch voneinander abgesondert werden. Sie sind stets Sinne etc. eines ganzen Menschen, der mit seinesgleichen in einer Gesellschaft lebt, dessen elementarste Lebensäußerungen sich in dieser Gesellschaft abspielen und darum tief gemeinschaftliche Elemente und Tendenzen mit diesen anderen Menschen haben müssen. Die Arbeitsteilung der Sinne, die Erleichterung und Vervollkommen der Arbeit durch sie, die wechselseitige Beziehung eines jeden Sinnes mit der anderen durch diese immer differenziertere Zusammenarbeit, die zunehmende Eroberung der äußeren und inneren Welt der Menschen infolge derartiger subtiler Kooperationen, die Ausbreitung und Vertiefung des Weltbildes als ihre Folge: all dies schafft einerseits die sachlichen und seelischen Voraussetzungen für das Entstehen und die Entwicklung der verschiedenen Künste; andererseits, sobald sie geboren wurden, in jeder die Tendenz, sowohl die eigenen immanenten Eigenschaften immer eigenartiger auszubilden, wie ihnen eine solche Universalität, Umfassungskraft zu verleihen, die – unbeschadet der Selbständigkeit einer jeden einzelnen Kunst – das allen Gemeinsame, das Medium des Ästhetischen allmählich ausbildet.

Die beiden Tendenzen verbindet eine widerspruchsvolle Einheit, die Einheit eines Widerspruchs: die simultane Einheit und Differenziertheit des in einer Gesellschaft wirkenden ganzen Menschen, der seine Reaktionen auf Natur und Gesellschaft, innerhalb der eigenen Subjektivität immer energischer verfeinert und spezialisiert, die so spezialisierte innere Arbeitsteilung jedoch stets auf die eigene Gesamtpersönlichkeit rückbezieht und diese dadurch umfassender und reicher macht. Diese etwas umständliche Bestimmung ist auch notwendig, um unsere Auffassung möglichst scharf von allen Theorien abzugrenzen, die die volle und ausgebildete Persönlichkeit des Menschen bloß als Kennzeichen primitiver Stadien betrachten und sie durch die unaufhaltsam fortschreitende Arbeitsteilung als gefährdet, ja als vernichtet

ansehen. Daß insbesondere die kapitalistische Arbeitsteilung oft auch Verkrüppelungen der Persönlichkeit durch allzu starke Differenzierungen hervorruft, ist natürlich eine Tatsache. Daß aber – im Maßstab der Entwicklung des Menschengeschlechts – die von uns angedeutete Tendenz sich durchsetzt, haben wir in Anlehnung an Ausführungen von Marx über Ricardo an anderer Stelle gezeigt.

Alles bisher Ausgeführte bezieht sich noch nicht direkt auf die Kunst als solche. Alle diese Erscheinungen treten in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit längst deutlich zutage, bevor das ästhetische Prinzip seine Selbständigkeit offenbart. (~~In der Entwicklung des einzelnen Individuums treten diese allgemeinen Tendenzen oft ebenfalls auf, bevor es sich auf das Ästhetische besinnt. Die Wiederholung der Entwicklung des Menschengeschlechts in der des Individuums ist jedoch keine mechanische Kopie oder Abbeviatur.~~) Die Tatsache der Existenz und der allgemeinen Wirkung der Kunstwerke bedeutet viel mehr als eine bloße Abkürzung eines solchen Prozesses.) Das spezifisch Ästhetische setzt einerseits, wie bereits aufgeführt, objektiv und subjektiv eine relative Höhe in der Entfaltung dieser Tendenz voraus, löst sich jedoch andererseits vom hier geschilderten allgemeinen Fonds langsam als selbständige gesellschaftlich-menschliche Ausdrucksweise ab, da es objektiv wie subjektiv in jeder einzelnen Äußerung einen – freilich relativen, tendenzartigen – totalen Charakter, eine Intention auf Ganzheit besitzt.

Die Grundlage der Einheit solcher Tendenzen kann nur in der Materialität, im Substrat ihres Seins liegen. Das ist natürlich das oberste allgemeine Gesetz für jede wirkliche (nicht bloß subjektiv ausgeklügelte) Einheit. Was Engels über die Einheit der Welt sagt¹, gilt auch für ihre Teile, für alle verschiedenen Weisen, diese vermittlels Widerspiegelung durch das menschliche Bewußtsein zu bewältigen. So auch für die Kunst. Ihre besondere Art erhebt sich über die generellen Formen der Bewältigung der Wirklichkeit im Alltagsleben dadurch, daß das materielle Substrat der menschlichen Existenz und Tätigkeit die Gesellschaft in ihrem »Stoffwechsel mit der Natur« (Marx) ist; die – letzten Endes – ungetrennt und doch sinnfällig, in realer Bezogenheit auf den ganzen Menschen widerspiegelt wird. Der Ausdruck »letzten Endes« muß besonders hervorgehoben werden. Denn einerseits spiegelt die künstlerische Reproduktion der Wirklichkeit im allgemeinen unmittelbar zumeist die jeweiligen Produktionsverhältnisse einer bestimmten Gesellschaft, am

¹ Engels: Antidürring, a. a. O. S. 48.

unmittelbarsten die aus ihnen herauswachsenden gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zueinander. Erst als deren Grund – also: letzten Endes – erscheint auch die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur. Je stärker dieser extensiv wie intensiv wird, desto ausgeprägter erscheint in der Kunst die Widerspiegelung der Natur selbst. Sie ist nicht Anfang, sondern im Gegenteil das Produkt einer höchstentwickelten Stufe dieses Stoffwechsels. Andererseits ist aber die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur das abschließende, wirkliche letzthinnige Objekt der ästhetischen Widerspiegelung. An sich ist in diesem Stoffwechsel gerade die Beziehung eines jeden Individuums zur Menschengattung und zu ihrer Entwicklung enthalten. Dieser implicite Inhalt wird nun in der Kunst explizit, das oft verborgene Ansich erscheint als ein plastisches Fürsichsein.

~~Das ist natürlich – bis zu einem gewissen Grad in einer elementaren, spontanen Weise – auch im Alltagsleben, vor allem in der Arbeit der Fall. Diese ist ohne eine solche Einheit in der doppelten Bezogenheit auf die vom Menschen unabhängig existierende Natur und gleichzeitig auf den Menschen, mit seinen gesellschaftlich entstandenen Zielsetzungen, mit seinen gesellschaftlich ausgebildeten Fähigkeiten etc., unvorstellbar. Hier entsteht ja materiell dieser Stoffwechsel. In der Arbeit selbst ist jedoch diese Einheit zugleich permanent wirksam und wird ununterbrochen gekündigt; d. h. die subjektive und die objektive Komponente erhalten je eine – relativ – selbständige Wirksamkeit, werden – relativ – selbständig weitergebildet, freilich in ununterbrochenen Wechselwirkungen. Die Weiterbildung der subjektiven Komponente scheint ohne weiteres verständlich; die der objektiven der Natur in ihrem Stoffwechsel mit der Gesellschaft, besteht darin, daß dieser Stoffwechsel immer neue Seiten, neue Eigenschaften, neue Gesetzmäßigkeiten etc. der Natur für den Menschen offenbar macht und so die Natur extensiv wie intensiv immer stärker in diesen Stoffwechsel mit der Gesellschaft einbezieht. Das Kündigen der Einheit bedeutet also, daß die einer bestimmten Entwicklungsstufe verlassen wird, um durch eine andere, kompliziertere, weitervermittelte, höherorganisierte abgelöst zu werden. Dieser Prozeß steht jedoch mit der unmittelbar und scheinbar von innen bewegten Entwicklung der subjektiven Komponente in engster Wechselwirkung. Die Beziehung der Menschen zueinander, ihr unmittelbares, wie oft weit vermitteltes, gesellschaftliches Zusammenwirken in Arbeit und Leben muß sich im Laufe des extensiven und intensiven Wachstums des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur, den Bedürfnissen dieses Wachstums entsprechend, ebenfalls umbilden. Das Kündigen der –~~

jeweiligen – Einheit ist also immer ein Moment und zwar ein bewegendes Moment dieser Einheit selbst.

Die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, wie es sich von selbst versteht, ein wichtiges Moment dieser dialektischen Bewegung; so weit sie darauf gerichtet ist, diesen Prozeß selbst gedanklich zu erfassen, muß sie die hier wirksamen Kategorien in ihren wirklichen objektiven Proportionen, in ihrer wahren Beweglichkeit zu erfassen versuchen. Die ästhetische Widerspiegelung muß hier andere Wege gehen. Erstens richtet sich die erstere bei weitem nicht immer – unmittelbar – auf diesen Prozeß des Stoffwechsels selbst. So sehr er – letzten Endes – die Entwicklung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit bestimmt, geht diese, je höher sie sich entfaltet, auch auf eigenen Wegen, die oft nur nach sehr weiten Vermittlungen hier wieder einmünden. Die künstlerische Widerspiegelung hat dagegen stets die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur zur Basis und kann die Natur nur auf dieser Grundlage mit ihren eigenen Mitteln erfassen und gestalten. So unmittelbar die Beziehung des Künstlers (und des Rezeptiven der sein Werk genießt) zur Natur zu sein scheint, so weit und kompliziert ist sie objektiv vermittelt. Freilich ist diese Unmittelbarkeit, über welche später in konkreteren Zusammenhängen noch ausführlich gesprochen werden muß, doch kein bloßer Schein, wenigstens kein trügerischer. Diese Unmittelbarkeit ist ein intensiver Bestandteil der zur Gestalt gewordenen ästhetischen Widerspiegelung, des Kunstwerks, eine ästhetische Unmittelbarkeit *sui generis*. Damit ist aber die oben festgestellte objektive Vermitteltheit weder geleugnet, noch aufgehoben. Es handelt sich hier um eine der wesentlichen, fundamentalen und künstlerisch fruchtbaren inneren Widersprüchlichkeiten der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Zweitens hat aber dieser unmittelbar unlösbare Zusammenhang der ästhetischen Widerspiegelung mit ihrer Seinsbasis eine eigenartige Inhaltlichkeit und Struktur des reflektierten und gestalteten Objekts zur Folge. Die wissenschaftliche Widerspiegelung muß, so sehr sie sich auch oft auf Einzelprobleme beschränken mag, stets bestrebt sein, der extensiven wie intensiven Totalität der allgemeinen Bestimmungen ihres jeweiligen Objekts nach Möglichkeit nahezukommen. Die ästhetische Widerspiegelung richtet sich dagegen unmittelbar immer nur auf ein partikulares Objekt. Diese unmittelbare Partikularität steigert sich noch dadurch, daß jede Kunst – und in der unmittelbaren ästhetischen Realität gibt es nur einzelne Künste, ja einzelne Kunstwerke, und ihre ästhetische Gemeinsamkeit ist nur begrifflich, nicht unmittelbar künstlerisch erfassbar – die objektive Wirklichkeit nur in ihrem eigenen Medium (Visualität, Wort etc.) wider-

zuspiegeln imstande ist. Natürlich strömen Inhalte der gesamten Wirklichkeit in dieses Medium ein, und werden davon seiner eigenen Gesetzmäßigkeit gemäß künstlerisch verarbeitet; das Wie dieses Problems haben wir bereits bei Behandlung der Arbeitsteilung der Sinne gestreift und werden darauf noch ausführlich zurückkommen. Aber auch in anderer Hinsicht kann das Objekt der ästhetischen Widerspiegelung kein allgemeines sein: die ästhetische Verallgemeinerung ist die Erhöhung der Einzelheit ins Typische, nicht, wie in der wissenschaftlichen, die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen Einzelfall und allgemeiner Gesetzmäßigkeit. Das bedeutet für unser gegenwärtiges Problem, daß im Kunstwerk die extensive Totalität seines letztendlichsten Objekts nie direkt erscheinen kann; es wird nur durch Vermittlungen – und diese werden von der evokativen ästhetischen Unmittelbarkeit in Bewegung gesetzt – in seiner intensiven Totalität zum Ausdruck kommen. Daraus folgt weiter, daß die wirkliche Basis, die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur, die der gesamten Widerspiegelung zugrunde liegt, nur in der eben angedeuteten, vermittelt-unmittelbaren Weise in Erscheinung treten kann. Ob dabei die Unmittelbarkeit eines Naturstückes (wie in der Landschaftsmalerei) oder eines rein innermenschlichen Geschehens (wie im Drama) das konkrete Objekt der Gestaltung wird, zeigt sich diese Wesensart in gleicher Weise, denn in beiden Fällen ist die letzte Grundlage die gleiche, nur das Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund, von klar Ausgesprochenem und bloß Angedeutetem etc. verändert sich, bzw. kehrt sich um. All dies zeigt, daß die entfaltete ästhetische Widerspiegelung, gerade in bezug auf die Basis ihres Einheitsprinzips, der Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur, bereits weit entfernt von der Erscheinungsweise dieser Grundlage im Alltag, vor allem in der Arbeit ist. In erster Linie fällt das früher erwähnte Kündigen und Wiederherstellen der fundamentalen Einheit in dieser weg. Und zwar vor allem deshalb, weil diese Wesensart der Arbeit aufs engste in ihrer Wechselbeziehung mit der wissenschaftlichen Widerspiegelung begründet ist¹. Freilich tritt diese Tendenz der Arbeit in voller Klarheit erst auf ihren

¹ Hier zeigt sich, worauf schon hingewiesen wurde, daß der eigentliche scharfe Gegensatz zwischen Kunst und Arbeit erst im Kunstwerk selbst zum klaren Ausdruck gelangt. Der künstlerische Schaffensprozeß hat mannigfaltige Berührungspunkte sowohl mit der Arbeit selbst, wie mit der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Letztere ist ein unaufhebbares Moment dieses Prozesses. Konkret können die hier auftauchenden Probleme erst im zweiten Teil, in der Analyse der ästhetischen Verhaltensarten untersucht werden.

entwickeltesten Stufen hervor, wenn die sich aus ihr herausbildende Wissenschaft bereits eine völlig selbständige Gestalt erringt und auf sie zurückwirkt. Dann werden die desanthropomorphisierenden Kräfte der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit auf beide Komponenten der Arbeit wirksam: ihre sowohl getrennte wie auf die Wechselbeziehung bezogene wissenschaftliche Analyse bezweckt das jeweils sachlich erreichbare Optimum an Auswirkung, am Zurgeltungkommen des Objektes an sich, soweit wie möglich unabhängig gemacht von den besonderen Eigenschaften, Fähigkeiten etc. der an der Arbeit beteiligten Menschen. Der Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur liegt zwar allen diesen Analysen der Arbeit an sich zugrunde, bestimmt ihre Entwickeltheit und ihre Richtung, ihre Methode und ihre Ergebnisse, aber an ihren subjektiven Reflexen ist diese Bezogenheit immer weniger unmittelbar ersichtlich. Das Zurückweichen der Naturschranke wirkt sich notwendig in solcher Weise aus. Diese Struktur erscheint ganz deutlich nur auf hochentwickelten Stufen, obwohl die Tendenz zu einer solchen Desanthropomorphisierung mit der Arbeit selbst spontan, unbewußt einsetzt. Sie wird jedoch auf weiten Strecken von anderen Tendenzen gekreuzt und überdeckt. Unter diesen spielt nun die künstlerische zeitweilig eine hervorragende Rolle. Wenn man beide Tendenzen gedanklich voneinander scharf absondern will, stößt man oft auf nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten. So decken die in der Arbeit wirksamen künstlerischen Tendenzen oft bis dahin unbekannte Eigenschaften des Ansich auf, fördern die Arbeitsfähigkeiten (Beherrschen des Materials, Verfeinern der Werkzeuge und ihrer Handhabung etc.) ebenso wie die auf Wissenschaftlichkeit gerichteten. Ja beide können in der Beziehung eines bewußten Bündnisses stehen, so z. B. in der Renaissance. ~~Trotzdem bleibt begrifflich die Scheidung zwischen Arbeit und Kunst doch~~ notwendig und möglich, aber man kann sie bloß aus den Objektivationen selbst und nicht aus deren bewußtseinsmäßigen Reflexen ablesen. Die Scheidungslinie verläuft – auf primitiver Anfangsstufe etwa bei Schmuck des Menschen selbst, Verzierung der Werkzeuge etc. – dort, wo die unmittelbare Nützlichkeit aufhört. Während die Entfaltung der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung immer vermittelte Nutzbarkeiten einschaltet und damit den unmittelbaren Nutzeffekt der Arbeit erhöht, repräsentieren die ästhetischen Elemente einen Überschuß, der nichts zum effektiven, faktischen Nutzen der Arbeit beiträgt. ~~(Wir kommen später darauf zu sprechen, eine wie große Rolle der eingebildete Nutzen, entsprungen aus magischen Vorstellungen in Entstehen und Entwicklung der Kunstgebilde spielt; gerade damit wird aber der objektive ästhetische Charakter der Gegenstände oder Verrichtungen~~

bleibt begrifflich

~~verdeckt~~ Schon darum ist das relativ späte Auftreten des Ästhetischen der Arbeit gegenüber erklärlich: es setzt nicht nur sachlich eine bestimmte Höhe der Technik, sondern auch eine bestimmte durch die Erhöhung der Produktivkräfte der Arbeit herbeigeführte Muße für das Schaffen des »Überflüssigen« voraus.

Fassen wir das erste – ästhetisch keineswegs eindeutige – Auftreten eines mit dem Künstlerischen verwandten Prinzips als das Herstellen eines Arbeitsprodukts, das ganz oder in gewisser Hinsicht nicht vom materiellen Nutzen bestimmt wird, so ist es schon auf dieser Stufe klar, daß dieses unmöglich auf einer desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit basieren kann. Der primitivste Nutzeffekt setzt bereits ein System von Vermittlungen in Gang, das die Bezogenheit auf den Menschen suspendiert, um seine Zwecke effektiver verwirklichen zu können. Eine derartige Suspension findet hier nicht statt. Natürlich muß auch diese Feststellung dialektisch verstanden werden. Die künstlerische Tätigkeit bewahrt, nicht nur in Architektur, Plastik oder Kunstgewerbe, bestimmte Züge der einfachen Arbeit selbst und des mit ihr verbundenen Erforschens der objektiven Wirklichkeit, und soweit dieses Moment wirksam ist, findet auch die Suspension notwendig statt. Und über dieses Moment im subjektiven Hervorbringen der Kunstwerke hinaus bleibt das Moment der Nützlichkeit eine unaufhebbare Grundlage mancher Künste, so daß sie auch rein ästhetisch nicht zur Erfüllung gelangen können, wenn sie nicht gleichzeitig die Zielsetzungen der praktischen Nützlichkeit verwirklichen. Je mehr sich jedoch die künstlerische Tätigkeit als solche konstituiert, desto mehr werden solche desanthropomorphisierenden Momente zu aufgehobenen Momenten; desto mehr werden sie bloße Mittel, um Zwecke grundlegend anderer Art zu realisieren.

Dieser Gegensatz im Prozeß des Hervorbringens und im subjektiven Verhalten der Beteiligten läßt sich – ganz allgemein – am einfachsten als der von »Bewußtsein über...« und »Selbstbewußtsein von...« ausdrücken. Das Wort Selbstbewußtsein hat im Alltagsgebrauch eine zwiefache Bedeutung, aber merkwürdigerweise ist gerade dieser Doppelsinn dazu geeignet, das hier Gemeinte zu verdeutlichen. Es bedeutet nämlich einerseits die Festigkeit, das sichere Auf-den-Füßen-Stehen des Menschen innerhalb seiner konkreten Umwelt, andererseits das Erhellen eines Bewußtseins (und des ihm zugrunde liegenden Seins) durch die auf es selbst gerichtete eigene Geisteskraft. Es ist eine sehr späte und das Wesen des Phänomens völlig verdunkelnde Auffassung, im Selbstbewußtsein etwas rein Innerliches, von der Welt Abstrahierendes, nur auf das Subjekt Bezogenes zu erblicken. Gerade die von uns

angegebene erste, sicherlich auch ältere Bedeutung, ist ohne Beziehung auf eine konkrete Umwelt überhaupt undenkbar. Und es ist ebenso klar, daß Selbstbewußtsein auch im zweiten Sinne sich nur dann wirklich entwickeln kann, wenn die subjektive, auf sich selbst bezogene Spiegelung die Inhalte einer konkreten Umwelt, so komplett wie möglich, umfaßt. Schon Goethe hat gegen den Begriff des Selbstbewußtseins im Sinne des »Erkenne Dich selbst« wiederholt Stellung genommen. Seine Ausführungen in einem Gespräch mit Eckermann illustrieren sehr gut unsere Fassung des Selbstbewußtseins: »Man hat zu allen Zeiten gesagt und wiederholt, man solle trachten, sich selber zu kennen. Dies ist eine seltsame Forderung, der bis jetzt niemand genügt hat, und der eigentlich auch niemand genügen soll. Der Mensch ist mit allen seinen Sinnen und Trachten aufs Äußere angewiesen, auf die Welt um ihn her, und er hat zu tun, diese insoweit zu kennen, und sich insoweit dienstbar zu machen, als er es zu seinen Zwecken bedarf. Von sich selber weiß er bloß, wenn er genießt oder leidet, und so wird er auch bloß durch Leiden und Freuden über sich belehrt, was er zu suchen oder zu meiden hat¹.«

Goethe geht natürlich in dieser Polemik weniger vom künstlerischen Verhalten, das bei ihm ganz spontan ein der Welt zugewandtes ist, als vom Alltagsleben aus. Er spricht dies an einer anderen Stelle sehr deutlich aus: »Nehmen wir sodann das bedeutende Wort vor: *Erkenne dich selbst*, so müssen wir es nicht im asketischen Sinne auslegen. Es ist keineswegs die Heautognosie unserer modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen damit gemeint; sondern es heißt ganz einfach: Gib einigermaßen acht auf dich selbst, nimm Notiz von dir selbst, damit du gewahr werdest, wie du zu deinesgleichen und der Welt zu stehen kommst. Hierzu bedarf es keiner psychologischen Quälereien; jeder tüchtige Mensch weiß und erfährt, was es heißen soll, es ist ein guter Rat, der einem jeden praktisch zum größten Vorteil gedeiht².« Trotz dieser schroffen Ablehnung der einseitigen Wendung nach innen, ist auch in der Goetheschen Beschreibung dieses Verhalten im Alltagsleben die Bezogenheit auf das Subjekt, auf den wirklichen, den ganzen Menschen deutlich sichtbar. Im Alltagsleben ist aber dieses Selbstbewußtsein ebenso auf die unmittelbare Praxis bezogen, wie das – sich allmählich desanthropomorphisierende – Bewußtsein über die Außenwelt. Wir haben nun in großen Zügen verfolgt, wie letzteres sich von der unmittelbaren Praxis

¹ Goethes Gespräche mit Eckermann, 10. April 1829.

² ~~Goethe, Maximen und Reflexionen, a. a. O., Band IV, S. 236 f.~~

ablöst, eine eigene Gestalt gewinnt, eigene Methoden ausbildet, allerdings um durch weite und verzweigte Vermittlungen die unmittelbare Praxis zu beeinflussen, umzugestalten, auf ein höheres Niveau zu heben.

Die Entstehung des Ästhetischen ist ein ähnliches Sich-Ablösen des Selbstbewußtseins von der Alltagspraxis, wie die des »Bewußtseins über ...« in dem Selbständigwerden der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Es ist nach allem bisher Ausgeführten klar, daß diese Ablösung keine Aufhebung der anthropomorphisierenden Widerspiegelung ist, sondern bloß eine eigenartige, selbständige, qualitativ andere Abart innerhalb ihres Bereiches. Freilich – und darin liegt objektiv wie subjektiv (auch für das nachträgliche Begreifen) eine der größten Schwierigkeiten der Ablösung des Ästhetischen vom Fonds des Alltagslebens – ist die anthropomorphisierende Tendenz eine derart generelle, daß einzig und allein die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit einen radikalen Bruch mit ihr vollzieht. »Der Mensch begreift niemals, wie anthropomorphisch er ist« – sagt Goethe¹.

Anthropomorphisierend ist die Spontaneität des Alltagslebens, anthropomorphisierend ist auch, wie bereits ausgeführt, die Religion. Die philosophische Darstellung dieses sehr komplizierten Ablösungsprozesses wird der Hauptgegenstand unserer späteren Ausführungen sein. ~~Ihre Konkretheit und Systematik kann also hier unmöglich vorweggenommen werden; ein trockenes Inhaltsverzeichnis der wesentlichen Gesichtspunkte, Momente, Erappen etc. würde deshalb in diesem Stadium unserer Einsicht eher Verwirrung als Aufklärung stiften.~~ Wir wollen nur – soweit wie möglich später zu Konkretisierendes vorwegnehmend – auf unseren eben bestimmten Begriff des Selbstbewußtseins hinweisen. Sein Objekt ist, wie ebenfalls bereits angedeutet, die konkrete Umwelt des Menschen, die Gesellschaft (der Mensch in der Gesellschaft), der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, freilich vermittelt durch die Produktionsverhältnisse; all dies wird aber erlebt vom Standpunkt des ganzen Menschen. D. h. hinter jeder künstlerischen Tätigkeit steckt die Frage: wie weit ist diese Welt wirklich eine Welt des Menschen, die er als seine eigene, als seinem Menschtum angemessene zu bejahen imstande ist? (Spätere, konkretere Analysen werden zeigen, daß sowohl Schmuck oder Ornamentik, wie sogar eine bittere, scharfe Kritik der Umwelt dieser Bestimmung nicht widersprechen, ja sie dialektisch vertiefen und konkretisieren.)

¹ Ebd. S. 210.

Bis zu einem gewissen Grad ähnliche Tendenzen sind natürlich sowohl im Alltag wie in der Religion auffindbar. Im Alltag treten sie als spontane Bedürfnisse auf, die das Leben entweder befriedigt oder versagt. Verständlicherweise, denn die unaufhebbare Zufälligkeit eines jeden Alltagslebens, die Zufälligkeit seiner aus der eigenen Partikularität entspringenden Wünsche, etc. kann nur zufällig Erfüllungen zulassen, obwohl es – objektiv-gesellschaftlich für den Durchschnitt der Fälle – natürlich kein Zufall ist, welche Art der subjektiven Bedürfnisse in einem konkreten Gesellschaftszustand in einer bestimmten Klassenlage erfüllt werden kann oder unerfüllt bleiben muß. ~~(Die objektive Erkenntnis solcher allgemeinen Möglichkeiten, eines solchen Spielraums der Wunscherfüllung, hebt selbstverständlich jene Zufälligkeit nicht auf, die bei jedem partikularen Individuum wirksam wird.)~~ Im Alltag sind dementsprechend Wünsche und Erfüllungen auf das jeweilige Individuum zentriert; d. h. sie entstehen einerseits aus seiner realen und partikularen individuellen Existenz, andererseits sind sie auf eine reale, praktische Erfüllung konkreter, persönlicher Wünsche gerichtet. Ohne Frage erwächst die künstlerische Gestaltung ursprünglich aus diesem Boden. Der Schmuck des Menschen, sei es selbständiger Gegenstand oder Bemalen des eigenen Körpers, der primitive Tanz, Gesang etc. der magischen Periode ist der wirklichen Intention nach auf das persönliche Begehren eines konkreten Menschen oder eines ebenso bestimmten Kollektivs, in welchem jeder Mensch am Gelingen unmittelbar persönlich interessiert ist, begründet. Der magische, der religiöse Anthropomorphismus behält nur diese Gebundenheit der – wirklichen oder eingebildeten – Erfüllung an das Begehren des Individuums als Individuum oder als Mitglied eines konkreten Kollektivs fest. Daß die Erfüllung – zuweilen, nicht immer, besonders auf primitiver Stufe – einen jenseitigen Charakter erhält, ändert an dieser Struktur nichts Wesentliches; denn sogar die viel spätere Zielsetzung, das Heil der Seele im Jenseits ist an die partikulare Person, gerade in ihrer Partikularität gebunden.

Es folgt nun naturgemäß aus dieser Struktur, daß das Zur-Kunstwerden von Gegenständen, Verrichtungen, Aktionen, etc. nur unbewußt (im von uns früher angegebenen Sinn) erfolgen kann. Es entsteht dabei eine besondere Art der Verallgemeinerung und zugleich eine besondere Art der Gegenständlichkeit, die solche Produkte vom Alltag, von der Magie und Religion objektiv abheben; auch in solchen Fällen, in denen Schaffender wie Rezeptiver subjektiv ehrlich tief überzeugt sind, auf dem Boden des Alltags, der Magie oder der Religion zu stehen. Die später konkret auszuführendes abstrakt vorwegnehmende Art unserer gegenwärtigen Behandlung dieser Frage

gestattet nur sehr allgemeinbleibende Andeutungen. Die Verallgemeinerung besteht – im strikten Gegensatz zum Desanthropomorphisieren der Wissenschaft – darin, daß das künstlerisch Geformte sich von der bloß partikularen Individualität und damit von der praktisch-faktischen Erfüllung des Bedürfnisses, sei dieses nun diesseitig oder jenseitig, befreit, ohne jedoch den Charakter der individuellen und unmittelbaren Erlebtheit zu verlieren. Ja, diese Verallgemeinerung hat gerade die Tendenz, eben diese Wesensart zu verstärken und zu vertiefen. Sie betont nämlich – bei Bewahrung der Individualität im Gegenstand und in dessen Aufnahme – das Gattungsmäßige und hebt auf diese Weise die bloße Partikularität auf. Dadurch wird zugleich die Bezogenheit des Objekts auf die Gesellschaft und deren Stoffwechsel mit der Natur – ohne eine begriffliche Fassung zu erhalten – weitaus deutlicher, als dies im Alltagsleben möglich ist. Dadurch wird zugleich auch die Bestimmung des Selbstbewußtseins auf ein höheres Niveau gehoben: indem der in der Sphäre des Ästhetischen befindliche Mensch – der Schaffende ebenso wie der Rezeptive – auf das Gattungsmäßige reflektiert, und zwar sowohl bezüglich des Objekts wie des Subjekts, hebt sich das Selbstbewußtsein aus der engen und partikularen Sphäre des bloß Alltagshaften heraus und gewinnt eine Allgemeinheit, die freilich eine ganz andere ist, als die desanthropomorphisierend-wissenschaftliche. Es ist eine sinnlich-sinnfällige Verallgemeinerung des ganzen Menschen, dem bewußt ein anthropomorphisierendes Prinzip zugrunde liegt.

Die später ausführlich zu behandelnde Widersprüchlichkeit in dieser Verallgemeinerung hat zur notwendigen Folge, daß das Erfüllen der Bedürfnisse, der Wünsche, der Sehnsucht etc. seinen faktisch-praktischen Charakter verlieren muß. Es gibt – vom Standpunkt der unmittelbaren Faktizität des Alltags gesehen – eine rein fiktive Erfüllung; besser gesagt: das Erlebnis der Erfüllung in einem typischen Fall, losgelöst von der ihm im Leben selbst entsprechenden faktischen Realität. Hier entsteht die – scheinbare – Nähe zwischen Kunst und Religion. Die von dieser verkündete und geschilderte Erfüllung kann nämlich, ebenfalls im Sinne der Realität des Lebens, höchstens das suggestive, Erlebnisse erweckende Vordemonstrieren einer zukünftigen (jenseitigen) Erfüllung sein. ~~(Der Unterschied von Magie und Religion liegt in dieser Hinsicht darin, daß jene die Erfüllung alltäglich-praktischer Wünsche unternimmt, während in dieser, wenigstens der Regel nach, die Erfüllung eine jenseitige, nicht auf einzelne Zielsetzungen, sondern auf das Schicksal des ganzen Menschen orientierte ist; diesseitig erscheint bloß der subjektive Reflex der transzendenten Erfüllung, so z. B. die Heilssicherheit im Calvinismus.~~

~~Natürlich leben in vielen Religionen magische Überreste als Glauben an diesseitig-partikulare Bedürfnisbefriedigungen weiter.)~~ Die Verwandtschaft erscheint als eine noch nähere dadurch, daß das hier zugrunde liegende Prinzip ebenfalls nur ein anthropomorphisierendes sein kann. Es ist kein Wunder, daß jahrtausendlang Kunstwerke im Glauben entstanden sind und genossen wurden, als dienten sie bloß zur sinnlichen Verdeutlichung solcher religiöser Erfüllungsinhalte.

Jedoch der Unterschied, ja der Gegensatz ist hier innerhalb des Anthropomorphisierens ebenso ausgeprägt, wie jener, den wir früher zwischen dem Anthropomorphisieren der Religion und dem Desanthropomorphisieren der Wissenschaft festgestellt haben. Hier konzentriert sich die Gegensätzlichkeit auf die Bestimmung des »fiktiven« Charakters der Erfüllungsobjekte in Kunst, bzw. in Religion. Den allgemeinen Gegensatz in bezug auf Realität der Objekte haben wir bereits kurz behandelt und zwar gerade daraufhin, daß der »fiktive« Charakter der Kunst stets radikal zuendegeführt wird, während in der Religion dieses »Fiktive« stets mit dem Anspruch auftritt, eine transzendente, wahrere Wirklichkeit als die des Alltagslebens zu sein. Die konkreten Probleme, die aus dieser Lage entspringen, können erst später auf entwickelterer Stufe unserer Darlegungen erörtert werden.

Nur auf eine Frage muß schon hier – ebenfalls späteres vorwegnehmend – hingewiesen werden: auf die prinzipielle Diesseitigkeit der Kunst, auf ihren wesentlichen, wertbetonten, irdisch-menschlichen Charakter. Dies ist natürlich im Sinne der Objektivität gemeint, als objektiver Sinn der ästhetisch gestalteten Wirklichkeit. Subjektiv mag vom Schaffenden eine Transzendenz gemeint, vom Rezipienten eine solche aufgenommen sein, und es ist durchaus möglich, daß der – in dem gesellschaftlich-menschlichen Wesen der Kunst fundierte – objektive Sinn des Künstlers sich erst nach Jahrhunderten, ja Jahrtausenden durchsetzt. Denn der Verzicht des Kunstgebildes, Wirklichkeit zu sein, involviert objektiv eine Ablehnung der Transzendenz, der Jenseitigkeit; es schafft spezifische Formen der zu bearbeitenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, die aus dieser entspringen, die wirkend in diese zurückkehren. Sogar wenn sie über die Faktizität der in der Alltagspraxis unmittelbar gegebenen Wirklichkeit hinauszugehen scheinen, tun sie es – in dieser Hinsicht ebenso wie die wissenschaftliche Widerspiegelung – um diese wieder zu erfassen, sie ihrer spezifischen Eigenart entsprechend besser zu beherrschen, als dies die Alltagspraxis und ihre unmittelbare Subjektivität zu tun imstande ist. Die Kunst ist also ebenso diesseitig wie die Wissenschaft; sie ist die Widerspiegelung derselben Wirklichkeit, wie die wissenschaftliche. Das hier

notgedrungen nur sehr allgemein Behauptete wird später ausführlich dargelegt und bewiesen werden. Das hindert natürlich nicht, daß beide sonst in den entscheidenden Fragen der Widerspiegelung entgegengesetzte Richtungen einschlagen. Den Weg zur Desanthropomorphisierung in der wissenschaftlichen Widerspiegelung haben wir bereits skizziert. Die Aufgabe der folgenden Betrachtungen wird sein, die spezifische Eigenart der ästhetischen, anthropomorphisierenden Widerspiegelung herauszuarbeiten, und zwar sowohl in bezug auf die in den Kunstwerken ästhetisch reflektierte Wirklichkeit (die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur), wie in bezug auf die durch diese Art der Widerspiegelung im Menschen herausgebildeten neuen Fähigkeiten, die sich, wie wir zu zeigen versuchen werden, um die Ausbildung des Selbstbewußtseins im oben angegebenen Sinn gruppieren.

Sind nun durch solche Bestimmungen die allerallgemeinsten Umrisse des Ästhetischen klargelegt, so muß schon jetzt hinzugefügt werden, daß die anthropomorphisierende ästhetische Widerspiegelung naturgemäß niemals den unmittelbaren Kontakt mit der sinnlichen Apherzeption der Welt verlieren darf, wenn sie ästhetisch bleiben soll; ihre Verallgemeinerungen verwirklichen sich innerhalb der menschlichen Sinnlichkeit, ja wir werden sehen, daß sie in bestimmter Weise eine Steigerung der sinnlichen Unmittelbarkeit mit sich führen müssen, um den Prozeß der Verallgemeinerung ästhetisch erfolgreich durchführen zu können. Eine Analogie zur Rolle der Mathematik in den Wissenschaften kann es im Ästhetischen nicht geben. Daraus folgt auch eine prinzipiell andere Art der Differenzierung in Gattungen und Arten, wie in der Wissenschaft. In dieser bestimmt die an sich seiende Beschaffenheit des Objekts die Differenzierung in verschiedene Wissenschaften (Physik, Biologie etc.). Die anthropomorphisierende Art der ästhetischen Widerspiegelung hat ihrerseits zur Folge, daß die Differenzierung in Arten und Unterarten (Künste, Genre) an die Möglichkeit der Ausbildung der menschlichen Sinne – dies natürlich im weitesten Sinne verstanden – gebunden ist. So sehr wir gegen die mechanische Verselbständigung der einzelnen Sinne, wie bei Fiedler, Stellung nehmen mußten, so sehr wir später nachweisen werden, daß die ästhetische Ausbildung jedes einzelnen Sinnes in die Richtung der universellen Widerspiegelung der Wirklichkeit geht, so entschieden muß schon hier betont werden, daß diese Bewältigung der Wirklichkeit durch die ästhetisch gewordene Widerspiegelung sich bei jedem Sinn selbständig, relativ unabhängig von den anderen entfaltet. Das universale Prinzip in der ästhetischen Subjektivität, das für uns als Resultat eines jahrtausendelangen Entwicklungsprozesses selbstverständlich erscheint, ist auch seinem Wesen nach eben doch

Resultat. Es bereichert und vertieft sich durch die Wechselwirkung der von den verschiedenen Künsten bereicherten und vertieften Sinne, Gefühle und Gedanken. Aber die Voraussetzung für eine solche befruchtende Wechselbeziehung war und bleibt die Selbständigkeit der einzelnen Künste und Genres, die Selbständigkeit in der Ausbildung der einzelnen Sinne zur Universalität. Das ästhetische Prinzip, die ästhetische Einheit der verschiedenen Typen der ästhetischen Widerspiegelung ist also Endergebnis eines langen Entwicklungsprozesses, und die selbständige Genesis der verschiedenen Arten und Unterarten der Kunst, der ihnen entsprechenden ästhetischen Subjektivität in Produktion und Rezeption ist viel mehr als eine bloß historische Tatsache: sie wurzelt, wie wir später sehen werden, tief im Wesen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ohne ihre Berücksichtigung verzerrt sich das Wesen des Ästhetischen selbst.

~~Dabei mußten wir um der ersten Klarheit willen diese Differenzierung einfacher darstellen als sie in Wirklichkeit ist. Es wäre nämlich eine Simplifikation zu meinen, daß jedem menschlichen Sinn nur eine Kunst entsprechen kann. Es genügt, wenn wir auf die weitgehende innere Heterogenität der visuellen Künste, Architektur, Plastik, Malerei etc. hinweisen. Natürlich bestehen auch hier von Anfang an und im Laufe der Entwicklung immer intimer eingreifende, tiefer und wesentlicher wirkende Wechselbeziehungen. Wir berufen uns bloß auf das Eindringen der malerischen Anschauungen in Plastik und Architektur unter bestimmten historischen Umständen.~~

Die so entstehende Lage kompliziert sich noch dadurch, daß die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit in einem qualitativ anderen Sinne historisch, ort- und zeitgebunden ist als die wissenschaftliche. Daß jede Subjektivität gesellschaftlich-geschichtlichen Charakters ist, ist eine Selbstverständlichkeit und hat auch nicht unwesentliche Folgen in der Geschichte der Wissenschaft. Jedoch die objektive Wahrheit einer wissenschaftlichen Aussage hängt ausschließlich von ihrer – annähernden – Übereinstimmung mit jenem Ansich, das sie in ein Füruns verwandelt, ab. Die Wahrheitsfrage hat demgemäß hier mit den Problemen der Genesis nichts zu tun. Diese kann freilich eine Erklärung dafür bieten, wie und warum die Annäherungsversuche der wissenschaftlichen Widerspiegelung an die objektive Wirklichkeit unter bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen unvollständig sein mußten oder mehr oder weniger vollständig sein konnten. Ganz anders ist die Lage für die Kunst. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen, daß der fundamentale Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur ist. Hier liegt natürlich ebenso eine vom

Bewußtsein des Individuums und der Gesellschaft unabhängig existierende Wirklichkeit vor, wie im Ansich der Natur, es ist jedoch eine Wirklichkeit, in welcher der Mensch notwendig immer gegenwärtig ist. Und zwar sowohl als Objekt, wie als Subjekt. Die ästhetische Widerspiegelung vollzieht, wie schon betont, stets eine Verallgemeinerung. Deren höchste Stufe ist jedoch das Menschengeschlecht, das Typische für seine Höherentwicklung. Aber es erscheint doch nie in einer abstrahierenden Form. Die tiefe Lebenswahrheit der ästhetischen Widerspiegelung beruht nicht in letzter Linie darauf, daß sie zwar immer auf das Schicksal der Menschengattung abzielt, diese aber nie von den sie bildenden Individuen abtrennt, aus ihr nie eine von dieser unabhängig existierenden Entität machen will. Die ästhetische Widerspiegelung zeigt die Menschheit stets in der Form von Individuen und individuellen Schicksalen. Ihre Eigenart, von der später sehr ausführlich die Rede sein wird, drückt sich gerade darin aus, wie diese Individuen einerseits eine sinnliche Unmittelbarkeit besitzen, die sich von der des Alltagslebens durch Steigerung beider Momente unterscheidet, wie ihnen andererseits – ohne diese Unmittelbarkeit aufzuheben – die Typik der Menschengattung innewohnt. Schon daraus folgt weiter, daß die ästhetische Widerspiegelung niemals ein einfaches Reproduzieren der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit sein kann. Ihre Bearbeitung beschränkt sich aber nicht auf die unerläßliche Auswahl des Wesentlichen in den Phänomenen (das muß auch die wissenschaftliche Widerspiegelung der Natur besorgen), sondern im Akt der Widerspiegelung selbst ist von ihr unabtrennbarerweise das Moment der positiven oder negativen Stellungnahme zum ästhetisch reflektierten Objekt mitenthalten.

Es wäre aber grundfalsch in dieser elementaren, nur auf relativ späten Stufen bewußt gewordenen unvermeidlichen Parteinahme der Kunst ein Element des Subjektivismus oder gar eine subjektivistische Zutat zur objektiven Reproduktion der Wirklichkeit zu erblicken. In jeder anderen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist ein solcher Dualismus, der in der richtigen Praxis überwunden werden muß, mitenthalten. Nur im Ästhetischen involviert das fundamentale Objekt (die Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur) in Bezogenheit auf ein – das Selbstbewußtsein herausarbeitendes – Subjekt die untrennbare Simultaneität von Reproduktion und Stellungnahme, von Objektivität und Parteinahme. Das simultane Gesetzsein dieser beiden Momente macht die unauflösbare Historizität eines jeden Kunstwerks aus. Es fixiert nicht einfach einen an sich seienden Tatbestand, wie die Wissenschaft, sondern verewigt ein Moment der geschichtlichen Entwicklung des Menschengeschlechts. Das Erhaltenbleiben der Individualität in der Typik, der Partei-

nahme in der objektiven Tatsache etc. stellen die Momente dieser Historizität dar. Die künstlerische Wahrheit ist also als Wahrheit eine historische; ihre richtige Genesis ist in Konvergenz mit ihrer wahren Geltung, da diese nichts weiter ist, als das Aufdecken und Sinnfälligmachen, zur Erlebbarkeit Erhöhen eines Moments der Menschheitsentwicklung, das inhaltlich und formell verdient, so festgehalten zu werden.

Es wird in den folgenden Betrachtungen konkret zu zeigen sein, daß diese enge Verschlungenheit von Subjektivität und Objektivität, die aus dem anthropomorphisierenden Wesen, aus Objekt und Subjekt der ästhetischen Widerspiegelung folgt, die Objektivität der Kunstwerke nicht zerstört, im Gegenteil gerade ihre spezifische Eigenart erst begründet. Ebenso wird zu zeigen sein, daß die Entstehung des Ästhetischen aus verschiedenen, ja auch unmittelbar heterogenen Quellen nicht zu einem Zerfallen seiner prinzipiellen Einheit, sondern zu seiner allmählichen Konstitution als konkrete Einheit führt.

Die Einheit muß natürlich auch hier dialektisch gefaßt werden. Hegel nennt die Einheit der Wissenschaften einen »Kreis von Kreisen; denn jedes einzelne Glied, als Beseeltes der Methode, ist die Reflexion-in-sich, die, indem sie in den Anfang zurückkehrt, zugleich der Anfang eines neuen Gliedes ist. Bruchstücke dieser Kette sind die einzelnen Wissenschaften, deren jede ein Vor und ein Nach hat, – oder genauer gesprochen, nur das Vor hat und in ihrem Schlusse selbst ihr Nach zeigt¹.« Diese Struktur des Kreises aus Kreisen ist im Gebiet des Ästhetischen noch ausgeprägter vorhanden. Infolge seines Objekts, das schon von vornherein, schon bevor es zum Gegenstand der Kunst wurde, eine Bearbeitung durch die Tätigkeit des Menschengeschlechts in sich aufweist; infolge seines Subjekts, dessen Funktion weit darüber hinausgeht, das vom Bewußtsein unabhängige Ansich in möglichst treuer Annäherung als ein bewußtseinsmäßiges Füruns zu spiegeln, das vielmehr jedem Element des Objekts (von seiner Ganzheit gar nicht zu reden) eine Bezogenheit auf sich einprägt und im ganzen wie in allen Teilen seine Stellungnahme zu ihm zur Geltung bringt: erhält jede Kunstgattung, ja letzten Endes ein jedes Kunstwerk eine – relativ – selbständige Existenz, auf welche das Hegelsche »Vor« und »Nach« nur mit sehr komplizierten Vermittlungen und Transpositionen anwendbar ist. (Über die sich hieraus ergebenden Probleme wird später noch oft und ausführlich die Rede sein.)

¹ Hegel: Wissenschaft der Logik, a. a. O., Band V, S. 341.

Während also die Differenzierung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit in die verschiedenen Einzelwissenschaften dem Wesen nach vom Objekt aus bestimmt ist, spielt in der Entstehung der einzelnen Künste, der einzelnen Genres auch das subjektive Moment eine ausschlaggebende Rolle. Natürlich nicht die bloß partikuläre Willkür des einzelnen Subjekts. Die Kunst ist in allen ihren Phasen ein gesellschaftliches Phänomen. Ihr Objekt ist die Grundlage der gesellschaftlichen Existenz der Menschen: die Gesellschaft im Stoffwechsel der Natur, natürlich vermittelt durch die Produktionsverhältnisse, der durch diese bedingten Beziehungen der Menschen untereinander. Ein solches gesellschaftlich allgemeines Objekt kann unmöglich von einer in der bloßen Partikularität beharrenden Subjektivität angemessen gespiegelt werden; um hier ein Niveau der annähernden Adäquatheit zu erzielen, muß das ästhetische Subjekt in sich die Momente einer menschheitlichen Verallgemeinerung, der Gattungsmäßigkeit ausbilden. Ästhetisch kann es sich jedoch nicht um den abstrakten Begriff der Gattung handeln, sondern um konkrete, sinnliche, individuelle Menschen, in deren Charakter und Schicksal die jeweiligen Eigenschaften und die eben erreichte Entwicklungshöhe der Gattung konkret und sinnlich, individuell und immanent enthalten sind. Daraus erwächst das Problem des Typischen als eine der Zentralfragen der Ästhetik, die uns später oft und ausführlich beschäftigen wird. Die Differenzierung des Ästhetischen in einzelnen Künsten und Genres, besser gesagt, die Synthese im Ästhetischen solcher Künste und Genres, kann sich also nur aus der Dialektik dieses Subjekt-Objekt-Verhältnisses herausbilden: nur wenn eine bestimmte Verhaltensart der Menschengattung zur Gesellschaft und darin zum Stoffwechsel mit der Natur einen dauernd und wesentlich typischen Charakter besitzt oder erlangt, kann sich eine Kunst (ein Genre) herausbilden und sich als solches erhalten.

Dieses Problem ist, wie aus dem bisher Dargelegten klar hervorgeht, primär eine Frage des Inhalts, des ästhetischen Gehalts. Da jedoch – was ebenfalls aus diesen Betrachtungen folgt – die ästhetische Form nicht von solcher Allgemeinheit ist, daß sie eine Vielheit von Inhalten gleichermaßen umfassen könnte und müßte, wie in der Wissenschaft, in welcher die einmalige, mit dem partikularen Inhalt eng verbundene Form als die zu überwindende Unmittelbarkeit gilt, sondern gerade dadurch ästhetisch wird, daß sie stets als die spezifische Form eines bestimmten Inhalts erscheint, muß die Eigenart der verschiedenen Künste und Genre auch als Formfrage behandelt werden. Die Aufgabe wird dabei sein, aufzudecken, wie aus der ästhetischen Widerspiegelung wesentlich ähnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen im oben ange-

gebenen Sinn, Formen entstehen, die als solche in aller historischen und individuellen Varietät doch – gerade als wesentliche Formen – eine gewisse Konstanz zeigen. Diese Frage ist deshalb zugleich eine prinzipiell ästhetische und eine unüberwindbar historische. Nicht nur weil, infolge unserer Bestimmung der Form, jedes echte Kunstwerk auch die allgemeine Form – einmalig – neuschafft; nicht nur weil die großen Wendungen der gesellschaftlichen Entwicklung qualitativ neue Typen auch innerhalb desselben Genres hervorbringen (griechisches, englisches, französisches, spanisches etc. Drama); nicht nur weil die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung einzelne Genres radikal umgestaltet (der Roman als bürgerliche Epopöe); – dies allein würde bloß zu einem radikalen historischen Relativismus führen – sondern, weil die Probleme der historischen Wandlung in ihrer Wirkung auf die Kunst unverstanden bleiben würden, wenn das Bleibende an den Formen nicht aus dem Wesen der ästhetischen Widerspiegelung, also aus dem Grundprinzip des Ästhetischen zu begreifen und abzuleiten wäre. Die richtige Lösung dieser Frage, die in den Ästhetiken als System der Künste aufzutauchen pflegt, kann also nur auf der simultanen Grundlage der dialektisch-materialistischen Erklärung des Ästhetischen überhaupt und der historisch-materialistischen Gesetze seiner geschichtlichen Wandlungen in ihrer Spezifikation befriedigend ~~erhellt werden.~~

Schon diese allgemeinen, vorläufig ziemlich abstrakt bleibenden Bemerkungen zeigen, daß das Problem eines »Systems der Künste« in eine neue Beleuchtung rückt. Es kann sich weder um eine Deduktion aus dem Prinzip des Ästhetischen handeln, noch um ein empiristisches Aneinanderreihen der vorhandenen Künste; vielmehr im Gegenteil um eine historisch-systematische Betrachtungsweise. Diese verzichtet auf jede »symmetrische« Anordnung der Künste und Genres, jedoch ohne damit ihre theoretische Fundamentierung aufzugeben. Sie läßt die Möglichkeit des historischen Absterbens einzelner Genres, sowie des historischen Entstehens neuer offen; wieder: ohne in beiden Fällen sich bloß auf das Gesellschaftlich-Geschichtliche zu beschränken, ohne auf die theoretische Ableitung zu verzichten. Dabei zeigen bereits unsere bisherigen Betrachtungen, daß es sich nicht um eine einfach nachträgliche Synthese zweier an sich getrennter Gesichtspunkte handelt, daß vielmehr jede dialektisch-materialistische Analyse auf Probleme des historischen Materialismus stößt und vice versa. Es handelt sich bei jeder Einzelbetrachtung nur um die Präponderanz des einen oder des anderen Gesichtspunkts.

So konnte hier nur der methodologische Ort und die Methode der Lösung dieser Fragen angedeutet werden. Die Ableitung der Formen aus den wiederkehren-

die verschiedensten künstlerischen Tendenzen – seit dem »Jugendstil« – eine neue zeitgemäße Ornamentik zu schaffen versucht haben. Mit Worringers Theorie haben wir uns bereits auseinandergesetzt, und es ist heute schon ein Gemeinplatz, das Scheitern all dieser erwähnten Versuche festzustellen. So bringt z. B. die sogenannte abstrakte Kunstrichtung eine Pseudoornamentik hervor: sie vulgarisiert und verzerrt die Widerspiegelung der Wirklichkeit ins Pseudoornamentale, ins Pseudodekorative, ohne in der eigentlichen Ornamentik irgend etwas wirklich Neues zu entdecken. In diesen Tatsachen kommt die eben erwähnte Objektivität der Grundlagen klar zum Ausdruck: eine Zeit muß die weltanschaulichen Voraussetzungen der Ornamentik aus ihrem eigenen gesellschaftlichen Leben, aus der durch dieses bedingten spezifischen Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit besitzen, um solche Formsysteme in mehr als modisch ephemeren Weisen verwirklichen zu können. Theorien, Entschlüsse, Programme, etc. können nur dann fruchtbar werden, wenn sie fruchtbare Tendenzen des gesellschaftlichen Lebens selbst bewußt machen. Gerade diese Objektivität der Grundlagen zeigt an, worauf schon wiederholt hingewiesen wurde, wie sehr auch diese scheinbar so reine Formkunst letzten Endes doch vom Gehalt bestimmt ist.

Fünftes Kapitel

Probleme der Mimesis I

Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung

I Allgemeine Probleme der Mimesis

Wenn wir nun auf die andere, die ausschlaggebende Quelle der Kunst, nämlich die »Nachahmung« übergehen, so treten wir vom Standpunkt einer allgemeinen Erkenntnistheorie auf kein neues Gebiet. Denn unsere Analyse der sogenannten abstrakten Formen hat ja gezeigt, daß selbst diese Widerspiegelungsweisen der objektiven Wirklichkeit sind. So bedeutsam vom Standpunkt der Ästhetik der Unterschied dieser beiden Verhaltensarten auch sein mag, sie bleiben doch Unterarten einer und derselben Gattung: der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Gerade bei der »Nachahmung« bedarf dies kaum einer Begründung, denn Nachahmung kann ja nichts anderes bedeuten, als die Widerspiegelung eines Phänomens der Wirklichkeit in die eigene Praxis umzusetzen. Darum ist es leicht verständlich, daß die »Nachahmung« im weitesten Sinne des Wortes eine elementare und allgemein verbreitete Tatsache eines jeden höherorganisierten Wesens ist. Wir finden sie als allgemeine Erscheinung bei fast allen höheren Tieren: die Übergabe der Erfahrungen der Älteren an die Jüngeren kann auf dieser Stufe noch gar nicht anders als in der Form ihres Nachahmens erfolgen. Nicht nur die Spiele der jungen Tiere beruhen auf Nachahmung der Bewegungen, der Verhaltensweise der Erwachsenen in den Ernstfällen des Lebens, auch die Art, wie etwa die Schwalben vor dem Zug nach dem Süden ihre Jungen im Fliegen unterrichten, gehört in diese Rubrik. Die Nachahmung ist darum die Elementartatsache eines jeden höherorganisierten Lebens, das in aktiver Wechselbeziehung mit seiner Umwelt sich nicht mehr auf bloß unbedingte Reflexe beschränken kann. Pawlow sagt, »daß das Tier selbständig mit Hilfe der unbedingten Reflexe existieren könnte, wenn die Außenwelt konstant wäre«. Darum kann die Konservierung und Weitergabe der für das Leben der Gattung unentbehrlichen Erfahrungen nur auf dem Wege der Nachahmung vor sich gehen. Sie wird unentbehrlich um die bedingten Reflexe zu fixieren; denn für die Anpassung an die Umwelt, für das Beherrschen des eigenen Körpers, der eigenen Bewe-

gungen, eines der wichtigsten Mittel der Beherrschung der Umwelt, ist sie das wirksamste Mittel.

Auf einer solchen Naturgrundlage baut sich auch beim Menschen die Nachahmung als Elementartatsache sowohl des Lebens wie auch der Kunst auf – freilich bei letzterer durch komplizierte und weithergeholte Vermittlungen. Die Antike, für welche die Widerspiegelungslehre noch nicht mit dem Stigma des Materialismus versehen war, in welcher sie noch, wie bei Platon, einen fundamentalen Bestandteil des objektiven Idealismus bildete, hat deshalb in ihren größten Denkern, es genügt auf Platon und Aristoteles hinzuweisen, diese Elementartatsache vorbehaltlos als Fundament für Leben, Denken und künstlerische Tätigkeit anerkannt. Erst als der philosophische Idealismus der neueren Zeit sich dem Materialismus gegenüber in eine solche Verteidigungsposition gedrängt sah, daß er die Widerspiegelungstheorie zu verwerfen gezwungen war, um die Priorität des Bewußtseins dem Sein gegenüber – als das Produziertwerden dieses von jenem – zu retten, wurde die Widerspiegelungslehre zu einem akademischen Tabu. Dieser fundamentalen Position gegenüber ist es für unser Problem ganz gleichgültig, ob es sich um subjektiven oder objektiven Idealismus handelt, ob das Produzieren der Wirklichkeit durch das Bewußtsein in einer Berkeleyschen oder Humeschen, einer Kantschen oder Husserlschen Form gedacht wird. Die Folgen einer solchen idealistischen Stellungnahme sind leicht ersichtlich. Wenn die Widerspiegelung der objektiven, vom Bewußtsein unabhängigen Wirklichkeit nicht mehr den erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt bildet, wird die Nachahmung etwas teils Rätselhaftes, teils Überflüssiges. Alle modernen Theorien, die sich etwa mit den Spielen von Menschen und Tieren beschäftigen, bleiben auf halbem Weg, gerade am entscheidenden Punkt stehen. ~~Wir haben gesehen, wie z. B. Groos diese Frage mystifiziert, um der Nachahmung auszuweichen.~~ Woher Vorahnungen, angeborene Reaktionen entstehen, warum sie sich als spielerische Nachahmungen der später nützlichen Verhaltensarten, als spielerische Übungen für das Beherrschen des eigenen Körpers äußern, bleibt ein Rätsel. Da aber in der Anerkennung der Nachahmung eine Anerkennung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit stecken könnte, wird im modernen Idealismus eine dogmatische Mystik der einfachen rationalen Erklärung vorgezogen.

Ein weiteres Motiv verhindert die richtige Fragestellung: in der Untersuchung der Unterschiede zwischen Tier und Mensch wird die Arbeit beiseite gelassen. Die moderne Anthropologie betont – im Gegensatz zu der unmittelbaren Nachfolge Darwins – diese Differenz sehr scharf, zuweilen bis

zu ihrer Überschätzung. Wenn aber ausschließlich die Folgeerscheinungen der Arbeit beschrieben werden, so die Notwendigkeit für den Menschen, sich in immer wechselnden Situationen zurechtzufinden im Gegensatz zur tendenziell stabilen Lebensweise auch der höheren Tiere, ohne auf ihre Grundlage, auf die Arbeit zurückzugehen, so kann sich die Betrachtung, wie wir es in anderen Zusammenhängen sehen konnten, nur auf der Oberfläche bewegen, und muß eben wegen der Überbetonung der Unterschiede, gerade deren wichtigste Momente vernachlässigen.

Diese Schwäche äußert sich vielleicht am stärksten in den auf die Ästhetik angewendeten Theorien, die der Rolle der Arbeit in der Entwicklung der Menschen zum Menschen, ihre entscheidende Funktion im Menschsein unrichtig einschätzen. So vor allem die berühmte Theorie Schillers vom Spiel als Grundlage des Ästhetischen: »der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt¹.« Es ist nicht allzuschwer, die – sehr beachtenswerten und gewichtigen – Gründe zu verstehen, die Schiller zu dieser Theorie geführt haben: vor allem die Kritik der kapitalistischen Arbeitsteilung mit ihren die Integrität des Menschen ständig und immer mehr bedrohenden Folgen. Ein tiefer Humanismus liegt also Schillers Betrachtungen zugrunde und zugleich die sehr berechtigte Angst vor den Einwirkungen der kapitalistischen Produktion und Arbeitsteilung auf die zeitgenössische Kunst. Trotzdem muß das Ergebnis seiner Gedankengänge letzten Endes schief werden. Nicht nur, weil, wie schon bis jetzt wiederholt aufgezeigt wurde, die Genesis der Kunst und damit das philosophische Erhellens ihres ästhetischen Wesens so unmöglich wird, sondern auch, weil die bei Schiller vollzogene ausschließende Isolierung der Kunst und der künstlerischen Tätigkeit von der Arbeit, das schroffe In-Gegensatz-Setzen beider notwendig zu einer Verengung, zu einem Inhaltlosmachen der Kunst selbst führen muß. Schiller hat diese Gefahr in seinen konkreten Ausführungen oft tief empfunden; daß er sie – auch in Einzelbetrachtungen – nicht immer überwinden konnte, geht auf diese verhängnisvolle feindliche Gegenüberstellung von Kunst und Arbeit zurück. Wie wichtig es hier ist, den richtigen Zusammenhang begrifflich richtig zu erfassen, zeigt das Beispiel Fouriers. Von denselben gesellschaftlichen Erscheinungen wie Schiller – freilich objektiv wie subjektiv auf höherer Stufe – ausgehend gelangt er in der Kritik der kapitalistischen Arbeitsteilung in ihrer Kontrastierung mit der soziali-

¹ Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief XV.

stischen zur scheinbar völlig entgegengesetzten, methodologisch jedoch nahe verwandten Folgerung, in der sozialistischen Gesellschaft würde die Arbeit zum Spiel werden. Auch damit wird der fundamentale Unterschied zwischen Selbstreproduktion und Selbstgenuß – beides im gesellschaftlichen Sinne genommen – unrichtig aufgehoben; gerade jene spezifische Wesensart der Arbeit, die ihre zentrale Bedeutung in der Menschheitsentwicklung begründet, wird damit bagatellisiert, infolge einer richtigen Kritik ihrer notwendigen kapitalistischen Erscheinungsweise, welche Kritik jedoch nicht nur diese, sondern das Wesen der Arbeit aufzuheben bestrebt ist. Wenn Marx diese Auffassung Fouriers ablehnt: »Die Arbeit kann nicht Spiel werden, wie Fourier will«, so versäumt er nicht in seinen erläuternden Bemerkungen, neben Hervorheben der theoretischen Verdienste Fouriers auch auf die hier, bei richtiger Erfassung der Arbeit, in Wirklichkeit entstehenden Folgen hinzuweisen: »Die freie Zeit – die sowohl Mußezeit als Zeit für höhere Tätigkeit ist – hat ihren Besitzer natürlich in ein anderes Subjekt verwandelt und als dies andere Subjekt tritt er dann auch in den unmittelbaren Produktionsprozeß. Es ist dieser zugleich Disziplin, mit Bezug auf den werdenden Menschen betrachtet, wie Ausübung, Experimentalwissenschaft, materiell schöpferische in sich vergegenständlichende Wissenschaft mit Bezug auf den gewordenen Menschen, in dessen Kopf das akkumulierte Wissen existiert. Für beide, soweit die Arbeit praktisches Handanlegen erfordert und freie Bewegung, wie in der Agrikultur zugleich *exercice*¹.« Die wichtigsten Folgen sind gerade jene, die außerhalb der eigentlichen Arbeit, in der Mußezeit entstehen, jedoch nicht unabhängig von der Arbeit, und mit sehr wichtigen Konsequenzen für diese. Daß Marx hier nur auf die wissenschaftliche Seite der Frage hinweist und nicht ausdrücklich auch auf die ästhetische, tut nichts zur Sache: die hier wesentliche Wechselbeziehung zwischen Arbeit und »höheren Tätigkeiten« wird doch hinreichend beleuchtet.

Die Ablehnung der Widerspiegelungstheorie durch den philosophischen Idealismus der Neuzeit, der letzte Grund der hier behandelten Verzerrung der Probleme, hat endlich für unsere gegenwärtigen Betrachtungen noch die wichtige Folge, daß die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ganz dogmatisch, ohne wirkliche Begründung oder Analyse mit einer mechanischen Photokopie der Wirklichkeit identifiziert wird. Es ist verständlich, daß die Theorie von der mechanischen Kopie der Wirklichkeit im Bewußtsein auch

¹ Marx: Grundrisse, I. a. a. O. S. 599 f.

vom alten, nicht dialektischen Materialismus verkündet wurde. Es gehört nun zu den landläufigen »Argumenten« gegen den dialektischen Materialismus, daß man seine Widerspiegelungslehre unbesehen und ohne Beweis mit der Theorie der photographischen Wiedergabe der Wirklichkeit identifiziert. Wir haben bereits auf eine polemische Stellungnahme dagegen bei Lenin hingewiesen. An anderer Stelle führt er diesen Gedanken, noch entschiedener auf den Sachgehalt selbst eingehend, aus: »Die Erkenntnis ist die Widerspiegelung der Natur durch den Menschen. Aber das ist keine einfache, keine unmittelbare, keine totale Widerspiegelung, sondern der Prozeß einer Reihe von Abstraktionen, der Formulierungen, der Bildung von Begriffen, Gesetzen etc., welche Begriffe, Gesetze etc. (Denken, Wissenschaft = »logische Idee«) auch bedingt, annähernd die universelle Gesetzmäßigkeit der sich in sich bewegenden und entwickelnden Natur *umfassen* ... Der Mensch kann die Natur nicht als *ganze*, nicht vollständig, kann nicht ihre »unmittelbare Totalität« erfassen = widerspiegeln = abbilden, er kann dem nur *ewig* näherkommen, indem er Abstraktionen, Begriffe, Gesetze, ein wissenschaftliches Weltbild usw. usw. schafft¹.« Ihren Dogmen entsprechend wird in der bürgerlichen Kunstbetrachtung Realismus mit Naturalismus identifiziert, oft einfach naiv-deklaratorisch, oft jedoch mit der Absicht, durch den Popanz des Naturalismus vor jeder konkreten Untersuchung der Kunst als Widerspiegelung der Wirklichkeit abzulenken. Welchen Aspekt im Lichte einer echten Widerspiegelungslehre das Problem des Naturalismus erhält, darauf kommen wir bald zurück. Für das richtige Verständnis dieser Frage ist es jedoch unerlässlich, vorher das Dogma von der Photokopie der Wirklichkeit im Alltagsleben möglichst unabhängig von jeder künstlerischen Tätigkeit etwas näher zu betrachten.

Um dieses Problem, das in unseren Zusammenhängen ein erkenntnistheoretisches ist, auch nur in seinen größten Zügen klären zu können, müssen wir vor allem die physiologische Frage ausschalten, wieweit die Sinneseindrücke, etwa die Abbilder der gesehenen Gegenstände auf der Retina, wirklich Photokopien der visuell erscheinenden Wirklichkeit sind. Dieser an sich höchst wichtige Tatbestand ist für uns deshalb nur von untergeordneter Wichtigkeit, weil es ja erkenntnistheoretisch darauf ankommt, wie sich das im Bewußtsein entstehende Bild zur objektiven Wirklichkeit verhält. Darin spielt aber der objektive Charakter der Sinneseindrücke nur die Rolle einer Kom-

¹ Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 101.

ponente, freilich einer fundamentalen, den Inhalt der Sinneswahrnehmungen entscheidend bestimmenden. Jedoch das Abbild der Wirklichkeit im Bewußtsein ist das Ergebnis eines sehr komplizierten (bis heute noch bei weitem nicht vollständig erhellten) Prozesses. Der Mensch kann die Eindrücke der Wirklichkeit nicht nur einfach auf sich wirken lassen, er muß – bei Strafe des Untergangs – auf sie reagieren, sehr oft sogar augenblicklich, spontan, ohne Zeit zum Nachdenken oder für ein vorstellungsmäßiges oder begriffliches Auslegen der Sinneseindrücke zu haben. Das hat zur Folge, daß schon auf dem Niveau der Wahrnehmung eine auf die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt gestimmte Auswahl in der bewußtseinsmäßigen Widerspiegelung der Wirklichkeit erfolgt, das heißt, daß bestimmte Momente als wesentliche eine starke Hervorhebung erfahren, während andere ganz oder wenigstens teilweise vernachlässigt, in den Hintergrund gedrängt werden. Solche spontane Reaktionen auf die Widerspiegelung eines Wirklichkeitsfaktums finden wir bereits bei den unbedingten Reflexen, was soviel bedeutet, daß sie bereits in der Tierwelt feststellbar sind. Man denke an die Reaktion des Menschen, wenn sich ein Gegenstand rasch seinem Auge nähert. Er schließt spontan sein Auge, wendet den Kopf, um dem sich nähernden Gegenstand auszuweichen. Was bedeutet das vom Standpunkt der Widerspiegelung? Ohne Zweifel, daß im Zentralnervensystem die Scheidung von Wesentlich und Unwesentlich im Bild der Widerspiegelung vollzogen wird. Als wesentlich wird das Instrument, das das Auge bedroht, gefaßt; alles andere, auch die übrigen, nicht zu dieser Funktion gehörigen Eigenschaften des betreffenden Dings, werden zur Nebensache, zum bloßen Hintergrund.

Natürlich hat hier das »Wesen« eine ausgesprochen subjektive Betonung, so sehr, daß es vielleicht bedenklich erscheinen könnte, es mit diesem Terminus zu bezeichnen. Allein, auch wenn wir kompliziertere Phänomene des Alltagslebens betrachten, begegnen wir einer ähnlichen Auswahl. Es gehört, wie wir gesehen haben, zur Charakteristik des Alltagslebens, daß seine Äußerungsweisen einen unmittelbar praktischen Charakter haben müssen. Das führt zwar einerseits zu bestimmten Beschränkungen in den hier möglichen Verhaltensweisen – die menschliche Gesellschaft hat ja die wissenschaftliche und die ästhetische Widerspiegelung gerade dazu ausgebildet, um diese zu überwinden – andererseits enthält die hier entstehende Praxis doch das entscheidende Moment für die Bewältigung der Umwelt durch den Menschen, wenn auch in einer auf diesem Boden nicht vollständig entfaltbaren Weise, nämlich das richtige Prinzip: die annähernd richtige Widerspiegelung der

objektiven Wirklichkeit und deren unerläßliche Wahrheitskriterien, die Erprobung der so erworbenen Erkenntnis durch die Praxis. Ein wenigstens grob annäherndes bewußtseinsmäßiges Erfassen der Wirklichkeit muß auch auf der primitivsten Stufe des Menschendaseins entstehen, sonst hätten diese Lebewesen ihre Existenz weder bewahren, noch gar höher entwickeln können. Der subjektive Charakter in der Auswahl der widergespiegelten Wirklichkeit – wir wiederholen: auch als einfache Wahrnehmung – muß also Tendenzen zu einer echteren Objektivität in sich enthalten, und zwar gerade die Auswahl, die Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen, denn daß die Einzeltatsachen annähernd richtig widergespiegelt werden müssen, versteht sich wohl von selbst. Das subjektive Prinzip in der Auswahl beruht auf elementaren Lebensinteressen des Menschen, die freilich nicht immer derart spontan zur Geltung gelangen, wie im eben angeführten Beispiel, sondern oft Ergebnisse des Nachdenkens, der Sammlung von Erfahrungen, des Fixierens von bedingten Reflexen etc. sind. Natürlich trifft die von diesem Prinzip aus getroffene Auswahl nicht immer auf das wirkliche, objektive Wesen der Gegenstände oder Gegenstandskomplexe auf. Wenn sie jedoch nicht wenigstens bestimmte Momente des Wesentlichen berührt, kann der subjektive Zweck des Menschen unmöglich verwirklicht werden; er muß scheitern, oder eine andere, der objektiven Wirklichkeit besser angepaßte Auswahl treffen. Die Praxis setzt sich demgemäß als Wahrheitskriterium schon auf einer Stufe durch, auf welcher im Bewußtsein der Menschen noch nicht einmal eine Ahnung der echten Kategorien vorhanden sein kann.

Gerade von diesem Standpunkt aus ist die Rolle der Arbeit entscheidend. Denn in ihr wird, wie schon früher ausgeführt, die unmittelbare Bestimmung von Zwecksetzen und Handeln suspendiert, aufgehoben. Die Arbeit kann die Zielsetzungen der Menschen im Beherrschen der Umwelt eben deshalb immer besser erfüllen, weil sie über die spontane Subjektivität, die freilich ebenfalls spontane Elemente der Objektivität enthält, hinausgeht, weil sie einen Umweg zur Verwirklichung der Zielsetzung einschlägt, deren Unmittelbarkeit suspendiert, um die objektive Wirklichkeit direkt, so wie sie an sich ist, zu erforschen. In der Arbeit muß also der Unterschied des Wesentlichen und Unwesentlichen bereits objektiv hervortreten, er muß sich, so wie er objektiv ist, im menschlichen Bewußtsein widerspiegeln. Wir sehen also hier von einer neuen Seite, wie die wissenschaftliche (objektive, desanthropomorphisierende) Widerspiegelung der Wirklichkeit notwendig aus der Arbeit herauswächst, im Gegensatz zu primitiveren Stadien der Existenz (auch bei höheren Tieren), wo die Korrektur der Wirklichkeit stets nur ein

besonderes, konkretes Verhalten zu ihr, wenn dieses falsch ist, zurechtrückt, ohne die Struktur der Verhaltensweise zur Objektivität wesentlich verändern zu können. (Über die entsprechende ästhetische Entwicklung werden wir später sprechen.)

Es ist das große Verdienst von Engels, daß er im scharfen Gegensatz sowohl zum Idealismus wie zum mechanischen Materialismus, diese Verhältnisse klar erkannt und genau beschrieben hat. Er sagt: »Das erste, was uns bei der Betrachtung der sich bewegenden Materie auffällt, ist der Zusammenhang der Einzelbewegungen einzelner Körper unter sich, ihr *Bedingtsein* durch einander. Wir finden aber nicht nur, daß aus einer gewissen Bewegung eine andere folgt, sondern wir finden auch, daß wir eine bestimmte Bewegung hervorbringen können, indem wir die Bedingungen herstellen, unter denen sie in der Natur vorgeht, ja daß wir Bewegungen hervorbringen können, die in der Natur gar nicht vorkommen (Industrie), wenigstens nicht in dieser Weise, und daß wir diesen Bedingungen eine vorherbestimmte Richtung und Ausdehnung geben können. *Hierdurch*, durch die *Tätigkeit des Menschen*, begründet sich die Vorstellung von *Kausalität*, die Vorstellung, daß eine Bewegung die *Ursache* einer anderen ist.« Und er erhebt mit Recht gegen Naturwissenschaft und Philosophie den Vorwurf, daß sie »den Einfluß der Tätigkeit des Menschen auf sein Denken bisher ganz vernachlässigt, sie kennen nur Natur einerseits, Gedanken andererseits«¹. Damit ist der von uns untersuchte Prozeß in seinen entscheidenden Hauptlinien klar umrissen.

Wir müssen vom Standpunkt unserer besonderen Fragestellung aus hinzufügen, daß die Klarheit über den kausalen Charakter der hier analysierten Zusammenhänge sicher nicht den Anfang, sondern bereits ein hochentwickeltes Stadium der Entwicklung bezeichnet. Für Engels kam es hier auf das erkenntnistheoretische Problem der Kausalität an, nicht auf die Etappen der Genesis. Wenn wir nun auf diese reflektieren, so ist es evident, daß dabei die Sinneswahrnehmung eine viel größere Rolle spielt, als dies idealistische Denker zumeist zulassen. Feuerbach polemisiert in dieser Hinsicht richtig gegen Leibniz, indem er nachzuweisen bestrebt ist, daß Tatbestände, die wir gedanklich mit den Kategorien Ähnlichkeit, Größe, Verhältnis des Ganzen zum Teil zu bezeichnen pflegen, uns bereits sinnlich gegeben sind und die Funktion des Verstandes sich auf ein nachträgliches Konstatieren beschränkt. »Der Sinn gibt die *Sache*«, sagt er, »der Verstand aber gibt den *Namen* dazu her.«

¹ Engels: Dialektik der Natur, a. a. O. S. 615 f.

Und er zieht daraus die Folgerung: »Der Verstand ist das höchste Wesen, der Regent der Welt; aber nur dem Namen nach, nicht tatsächlich.«¹ Damit wird natürlich die richtige Dialektik von einer anderen Seite gestört: die Bewältigung der vielfältigen und wechselnden, komplizierten und doch gesetzmäßigen Phänomene der Welt wäre für den Menschen unmöglich, wenn die Tätigkeit des Verstandes auf eine bloße Namensgebung, auf ein bloßes Registrieren der Sinneseindrücke beschränkt bliebe. Die entscheidendste Errungenschaft der wissenschaftlichen Denkmethode, das Desanthropomorphisieren, wäre dann nie verwirklicht. Feuerbach ist völlig im Recht den sinnesfeindlichen Einseitigkeiten des Idealismus gegenüber, seine Polemik sinkt aber hier auf das Niveau eines mechanischen Materialismus herab. Das ist schon aus einem Beispiel ersichtlich. Er hat völlig Recht in bezug auf das Größenverhältnis zwischen dem Ganzen und seinen Teilen. Und wir werden später beim Übergang von der unmittelbaren sinnlichen Nachahmung zu den komplizierteren Formen der Widerspiegelung sehen können, eine wie große Rolle das sinnliche Erfassen richtiger Gegenständlichkeits- und Beziehungsformen der Wirklichkeit in ihrer annähernd adäquaten bewußtseinsmäßigen Reproduktion spielt. Läßt sich aber das Problem des Ganzen und der Teile auf solche unmittelbare Feststellungen reduzieren? Gibt es nicht eine ganze Reihe von Fragen innerhalb dieses Komplexes, für deren Lösung der Verstand aktiv werden und weit über die unmittelbare Sinneswahrnehmung hinausgehen muß? Und unsere gegenwärtige Untersuchung treibt gerade einem solchen Komplex zu. Denn es ist klar, daß das begrifflich geklärte Substrat von alledem, was gerade jetzt behandelt wurde, die Dialektik von Erscheinung und Wesen ist. Daß viele Jahrtausende praktischer Anwendung dieser Kategorien notwendig waren, um auch nur die ersten Schritte zur theoretischen Klärung des Problems selbst tun zu können; daß der erste entscheidende Ansatz zur Lösung erst in der Hegelschen Philosophie unternommen wurde, tut nichts zur Sache.

Es kann natürlich hier nicht unsere Absicht sein, die Dialektik von Erscheinung und Wesen auch nur in den größten Zügen zu skizzieren. Wir müssen uns auf einige Zentralfragen beschränken, die mit unserem Problem, dem elementaren Charakter der Widerspiegelung dieses dialektischen Verhältnisses eng verbunden sind. Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß Erscheinung und Wesen gleicherweise Momente der objektiven Wirklichkeit

¹ Zitiert bei Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 337 f.

sind; daß also alle erkenntnistheoretischen Erwägungen fehlgehen, die eine Rangordnung zwischen ihnen vom Standpunkt des Wirklichen bzw. Unwirklichen zu stiften versuchen. Das bezieht sich sowohl auf jeden Empirismus oder Positivismus, der allein in den unmittelbar-sinnlichen Erscheinungen eine Realität erblickt, und die Feststellung des Wesens für eine reine subjektive Zutat des menschlichen Bewußtseins hält, wie auf jene Abarten des Idealismus, die dem Wesen eine von den Erscheinungen gesonderte – metaphysische – Existenz zuweisen, und die Erscheinungen zu bloß subjektiven Phänomenen degradieren. Für die dialektische Auffassung Hegels – gar nicht zu reden vom dialektischen Materialismus – sind Wesen und Erscheinung gleicherweise Realitäten, miteinander eng, dialektisch verbundene Momente der objektiven Wirklichkeit selbst. Das hat Goethe schon klar erkannt. Er läßt seine Eugenie in der »Natürlichen Tochter« sagen: »Der Schein, was ist der, dem das Wesen fehlt? / Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?« Hegel führt durchaus in diesem Sinne, freilich über die gelegentliche Aphoristik hinausgehend, aus: »Das Wesen kommt vom Sein her; es ist insofern nicht unmittelbar an und für sich, sondern ein *Resultat* jener Bewegung¹« (nämlich der Selbstbewegung des Seins über Dasein etc. bis zum Wesen). Darum hat sich im Wesen »das Sein erhalten... hierdurch ist das Wesen selbst das Sein«. Und die Wechselbeziehung bedeutet das innigste gegenseitige Sich-Durchdringen beider Momente: »Die Unmittelbarkeit, welche die Bestimmtheit am Scheinen gegen das Wesen hat, ist daher nichts anderes, als die eigene Unmittelbarkeit des Wesens. Aber nicht die seiende Unmittelbarkeit, sondern die schlechthin vermittelte oder reflektierte Unmittelbarkeit, welche der Schein ist; – das Sein nicht als Sein, sondern nur als die Bestimmtheit des Seins, gegen die Vermittlung; das Sein als Moment².« Lenin formuliert diese Weite der Dialektik – allerdings über unsere Einzelfrage hinausgehend, jedoch gerade dadurch sie in einen großen Zusammenhang einfügend – so: »Die Natur ist *sowohl konkret als auch abstrakt, sowohl Erscheinung, als auch Wesen, sowohl Moment als auch Verhältnis*³.« Damit sind jedoch Erscheinung und Wesen keineswegs als identisch gesetzt. Im Gegenteil. Erst von hier aus wird es möglich, ihre Gegensätzlichkeit als Charakteristik der einheitlichen und widerspruchsvollen Wirk-

¹ Hegel: Wissenschaft der Logik, Werke, a. a. O. IV S. 7.

² Ebd. S. 12.

³ Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 129.

lichkeit zu fassen. Darum hebt Lenin einerseits hervor: »... das Unwesentliche, Scheinbare, an der Oberfläche Befindliche verschwindet öfter, hält nicht so »dicht«, »sitzt« nicht so »fest«, wie das »Wesen«. Etwa: die Bewegung eines Flusses – der Schaum oben und die tiefen Strömungen unten. *Aber auch der Schaum* ist ein Ausdruck des Wesens!¹« Andererseits betont er, daß Wesen und Gesetz »Begriffe von gleicher Ordnung« sind, hebt jedoch hervor, daß »die Erscheinung gegen das Gesetz die Totalität« repräsentiert, »denn sie enthält das Gesetz, aber *auch noch mehr*, nämlich das Moment der sich bewegenden Form«. Lenin summiert hier seine Feststellungen so: »Die Erscheinung ist *reicher*, als das Gesetz².« Der bloß annähernde Charakter einer jeden Erkenntnis ist also auch durch die Eigenart der Dialektik von Wesen und Erscheinung erkenntnistheoretisch begründet.

Dieses erkenntnistheoretische Ergebnis ist, wie wir gesehen haben, das Produkt einer vieltausendjährigen Entwicklung im Alltagsleben, in der Arbeit, und in der aus ihr herauswachsenden Wissenschaft (und Kunst). Hegel untersucht – von seinem Standpunkt aus mit relativem Recht – vor allem die am besten verallgemeinerten Kategorien der objektiven Wirklichkeit und des Denkens. Lenin, bei dem die Verbindung mit dem Leben viel stärker ausgebildet war, ergänzt diese Analysen und führt sie weiter, indem er die philosophischen Probleme auch in ihrer elementarsten, lebensnächsten Erscheinungsweise untersucht. Das hat für uns die wichtige Folge, daß er die Rolle der Wahrnehmung, der Vorstellung, der Phantasie im Prozeß der Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht nur eingehender betrachtet als Hegel, sondern auch mit der idealistischen Hierarchie der »Seelenvermögen« radikal bricht und den ganzen Menschen als Subjekt der Widerspiegelung ständig vor Augen hat. So führt er, zustimmend, die eben zitierte Kritik von Feuerbach über Leibniz an, wo jener die von diesem statuierte Objektivität der Sinnlichkeit der Dinge erkenntnistheoretisch auf die Sinneseindrücke zurückbezieht, und in der Ähnlichkeit eine »sinnliche Wahrheit« erblickt; so in bezug auf Groß und Klein etc.; so analysiert er die Rolle der Phantasie auch im simpelsten Erkenntnisprozeß. Bei dieser letzten Betrachtung scheint es uns besonders wichtig, daß Lenin diese Rolle in doppelter Hinsicht darstellt: einerseits als unentbehrlich für den Erkenntnisprozeß, andererseits als mögliche Quelle ihrer Abirrungen. Diese Betrachtung verallgemeinert er von

¹ Ebd. S. 44.

² Hegel: a. a. O. S. 146. Zitiert bei Lenin ebd. S. 71.

der Widerspiegelung der Bewegung ausgehend, dahin, daß die Widerspiegelung unmöglich vor sich gehen kann, »ohne das Kontinuierliche zu unterbrechen, ohne zu versimpeln, zu vergrößern, zu zerstückeln, ohne das Lebendige zu töten. Die Abbildung der Bewegung durch das Denken ist immer eine Vergrößerung, eine Ertötung, und zwar nicht nur durch das Denken, sondern auch durch die Empfindung, und nicht nur der Bewegung, sondern auch *jedweden* Begriffs¹.«

So kommen wir zu dem Ergebnis, daß die Widerspiegelung der dialektischen Bewegung, der dialektischen Kategorien eine Elementartatsache des Lebens ist, die freilich erst durch Arbeit und Wissenschaft verbreitert und vertieft, erst durch die Philosophie bewußt gemacht werden kann. Darum gilt für unser Problem, für die Dialektik von Erscheinung und Wesen, was Engels über einen anderen Fall der praktischen Anwendung und bewußten Erkenntnis dialektischer Zusammenhänge gesagt hat: »Und wenn die Herren seit Jahren Quantität und Qualität haben ineinander umschlagen lassen, ohne zu wissen, was sie taten, so werden sie sich trösten müssen, mit Molières »Monsieur Jourdain«, der auch sein Leben lang Prosa gesprochen hatte, ohne das Geringste davon zu ahnen².«

~~Die historische Entwicklung einer solchen Bewußtheit ist natürlich kein geradliniger Prozeß; die verschiedensten Motive können ihn fördern oder hemmen. Engels weist z. B. darauf hin, daß gerade der große Aufschwung der Naturwissenschaften seit dem 15. Jahrhundert unmittelbar die Vorherrschaft der metaphysischen Betrachtungsweise herbeigeführt und das dialektische Denken weitgehend zurückgedrängt hat³. Aus dieser unbezweifelbaren Tatsache wäre es aber total falsch, auf die »Natürlichkeit« oder gar auf eine »überzeitliche Geltung« des metaphysischen Denkens zu schließen. Da die objektive Wirklichkeit dialektischen Charakters ist, muß sich das ganze praktische und geistige Verhalten des Menschen, seine Widerspiegelung der Wirklichkeit ihm anpassen; temporär siegreiche Gegentendenzen haben stets, wie im eben angeführten Fall, spezifische historische Ursachen.~~

Von diesem Standpunkt muß auch die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit beurteilt werden. Denn ist die Dialektik im allgemeinen und für unsere gegenwärtige Betrachtung die von Wesen und Erscheinung eine unab-

¹ Lenin: ebd. S. 195.

² Engels: Dialektik der Natur, a. a. O. S. 506.

³ ~~Engels: Antidühring, a. a. O. S. 27.~~

weisbare Elementartatsache des Lebens, so ist es klar, daß von einer mechanischen, »photographischen« Widerspiegelung der Wirklichkeit als Grundlage von Alltagsleben und Arbeit nicht die Rede sein kann. Ohne Widerspiegelung der Dialektik von Erscheinung und Wesen ist die allerprimitivste Orientierung im Leben unmöglich, und unsere vorangegangenen Betrachtungen haben gezeigt, daß hier nicht etwa »die Philosophie« die angeblich photokopiehaften Abbilder der Wirklichkeit zu dialektischen Zusammenhängen erhebt, sondern daß diese in den einfachsten Wahrnehmungen enthalten sind, und vom Denken nur (nicht immer) zu Bewußtheit geklärt werden. Auf der Retina mögen photokopische Abbilder der Wirklichkeit feststellbar sein, aber schon im einfachen, im primitivsten Alltagsleben, wo der ganze Mensch auf die ihm jeweilig gegenüberstehenden Teile der ganzen Wirklichkeit reagiert, sind die wahrgenommenen Abbilder der Wirklichkeit keine Photokopien. Ja man kann sagen, daß für den Menschen die Photokopien der Welt erst auf einer relativ hohen Stufe der Desanthropomorphisierung überhaupt auftauchen, nämlich mit der Erfindung des Photographierens, und der Vervollkommnung seiner Technik. Daß die dadurch erzielten Resultate, wissenschaftlich angesehen desanthropomorphisierenden Charakters sind, unterliegt keinem Zweifel. Je mehr die Technik sich entwickelt, desto mehr. Dieser Charakter der Photographie äußert sich jedoch auch im Alltagsleben. Wenn häufig gesagt wird, eine Photographie sei nicht ähnlich, so ist das abstrakt objektiv angesehen ein Unsinn, denn das lichtempfindliche Material kann nichts anderes darbieten, als das genaueste Abbild des Objekts im gegebenen Augenblick, unter den gegebenen Umständen. Vom Standpunkt des Lebens ist der Ausdruck dagegen sinnvoll, drückt einen echten Sachverhalt im Zusammenleben der Menschen aus. Es zeigt sich darin, daß das visuelle Bild (oder Erinnerungsbild), das einer vom anderen oder von sich selbst hat, keineswegs immer mit einer solchen photographischen Abbildung identisch sein muß. Wenn wir dabei von allen Affekten (Eitelkeit, Sympathie oder Antipathie etc.) absehen, so bleibt die Tatsache, daß die aus der Visualität entsprungenen Kategorien wie ähnlich, charakteristisch etc. eine Auswahl, ein »Absehen von ...« etc. beinhalten, darum auf einen Menschen in seiner Ganzheit richtig bezogen werden können, ohne sich mit seiner unmittelbar sichtbaren Erscheinung in jedem Augenblick, in jeder Lage mechanisch zu decken. Der witzige Ausspruch Max Liebermanns: »Ich habe Sie ähnlicher gemalt, als Sie sind« drückt eine Wahrheit des Lebens aus. Noch auffallender ist dieser Gegensatz bei den Momentphotographien von Bewegungen, die auf die Unmittelbarkeit des Alltagslebens sehr oft den Eindruck

des zumindest Unwahrscheinlichen, schwer Vorstellbaren machen, obwohl ihre richtige Abbildlichkeit nicht bezweifelt werden kann. Sobald es sich dagegen um die wissenschaftliche Analyse der Bewegungen (Einübung in eine Arbeit, Trainingsmethode im Sport etc.) handelt, fällt diese objektive Wahrheitstreue schwer ins Gewicht. Man sieht also, daß die photographisch treue Kopie der Wirklichkeit das Produkt einer hochentwickelten, desanthropomorphisierenden Technik ist, und mit der unmittelbar sinnlichen visuellen Apperzeption der Wirklichkeit im Alltag nichts zu tun hat, geschweige denn daß sie ihre Basis, ihren Ausgangspunkt bilden könnte.

Solchen Feststellungen widerspricht scheinbar, daß die moderne Kunst der Kinematographie sich gerade auf dieser Grundlage entwickelt hat. Der Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer, denn die ganze künstlerische Technik des Films beruht eben auf einer Reanthropomorphisierung des Photographierens. Lassen wir jetzt jene Momente der Auswahl, des Arrangements etc. beiseite, in welchen der Film gewisse gemeinsame Züge mit der sogenannten künstlerischen Photographie hat; natürlich treten diese Tendenzen im Film viel stärker und entschiedener hervor, als im einfachen photographischen Bild. Das Wesentliche ist vielmehr, daß die einzelnen Photographien (die in ihrer Isoliertheit objektiv notwendig Photokopien sind) im Film so aneinandergereiht, in solchem Tempo gedreht, so »geschnitten« etc. werden, daß ihr Gesamteindruck zum normalen Sehen des Menschen zurückführt, daß das »Unwahrscheinliche« wieder unwahrnehmbar wird, daß das Neue, das durch diese Mittel entsteht und offenbar gemacht wird, ebenso eine Bereicherung der visuellen Wirklichkeit und der mit ihr verknüpften Lebenserfahrungen des ganzen Menschen herbeiführt, wie es jede andere Kunst tut; natürlich, den neuen Widerspiegelungsformen entsprechend, auch mit neuem Inhalt. Auf Details können wir hier nicht eingehen. Es sei nur bemerkt, daß infolge der Reanthropomorphisierung als Grundlage und Formungstendenz des Films jede Abweichung von der hier vorgezeichneten Verhaltensart seinen künstlerischen Charakter sofort zerstören muß. So verwandelt etwa die Anwendung der Zeitlupe den Film in einen wissenschaftlichen, denn es handelt sich dabei um eine wissenschaftlich-experimentelle (desanthropomorphisierende) Abstraktion, nicht um eine künstlerische Ausbildung der menschlichen Visualität, die deshalb im Dienst von Entdeckungen neuer Gegenstände und Zusammenhänge über die Anforderungen der menschlichen Visualität hinausgeht; daß auch diese – innerhalb bestimmter Grenzen – gesellschaftlich-geschichtlich wandelbar, ausdehnbar ist, ändert nichts am Wesentlichen dieser Sachlage.

Die mit der Theorie von der elementaren Photokopie eng verbundene Identifizierung von Naturalismus und Realismus, das Aufbauschen des Naturalismus zu einer elementaren, primitiven künstlerischen (pseudokünstlerischen) Verhaltensart zur Wirklichkeit, erweist sich also ebenso als eine Legende, wie dies Engels für das metaphysische Denken gezeigt hat. Auch der Naturalismus ist eine durch die gesellschaftliche Entwicklung hervorbrachte Verzerrung der spontan dialektischen künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die Künste primitiver Zeiten kennen ihn überhaupt nicht; wie wir sehen werden, entsteht dort im Gegenteil sehr oft eine einseitige, künstlerisch oft falsche Überbetonung dessen, was man damals für das Wesen hielt. Der Naturalismus kann aber nur dadurch in seiner Besonderheit bestimmt werden, daß ihm die Tendenz innewohnt, den Gegensatz, ja sogar den Unterschied von Wesen und Erscheinung verschwinden zu lassen, nach Möglichkeit zu annullieren. Schon diese Bestimmung zeigt an, daß es sich beim Naturalismus nur um eine Spättendenz der historischen Entwicklung handeln kann. Solange die Bewältigung der Umwelt sich vorwiegend auf die Natur richtet, ist ihr Pathos naturgemäß vor allem das der Entdeckung und des Offenbarmachens des Wesentlichen; mag dies noch so naive oder unbeholfene Formen annehmen, als Tendenz steht sie in ausgesprochenem Gegensatz zu jedem Naturalismus. Erst das Überwiegen der gesellschaftlichen Momente im Alltagsleben, das »Zurückweichen der Naturschranke« schafft die Bedingungen seines Entstehens, und zwar in Perioden, in denen die Entwicklung der Gesellschaft selbst – in bestimmten Klassen – eine Scheu vor der Aufdeckung des Wesens produziert. Aber auch unter solchen Bedingungen (deren Erforschung die Aufgabe des historischen Materialismus ist) wird der Naturalismus, im engeren, im eigentlichen Sinne des Wortes nur eine der Strömungen sein, in welchen die Desorientiertheit (oder der Wille zur Perspektivenlosigkeit) sich ausdrückt. Freilich, da die Trübung im Erfassen der Dialektik von Erscheinung und Wesen ein Zentralproblem solcher Zeiten ist, eine ausschlaggebende Tendenz, deren Wirkung auf das Fundament der Darstellungsweise auch die Struktur scheinbar entgegengesetzter Richtungen bestimmt; so können wir in der Literatur unserer Periode den im Grunde naturalistischen Charakter der verschiedensten Richtungen vom Impressionismus bis zum Surrealismus deutlich beobachten¹.

¹ Vgl. meinen Aufsatz über Expressionismus: Probleme des Realismus, Berlin 1958, S. 146 ff. und mein Buch: Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958.

So wichtig diese Abgrenzung des Naturalismus vom Realismus für die Ästhetik ist, so unerlässlich das historische Aufdecken der Gründe seines Auftretens etc. für die Kunstgeschichte ist, so sehr wäre es eine vereinfachende Verzerrung, wenn man nun Naturalismus mit photokopischer Widerspiegelung der Wirklichkeit identifizieren würde. Allerdings wird dies oft von den Theoretikern des Naturalismus ausgesprochen; auch wird praktisch-künstlerisch oft eine maximale Annäherung an die unmittelbare Erscheinungsoberfläche des Alltags erstrebt, eine möglichst radikale Ausschaltung aus der Gestaltung aller Vermittlungskategorien, die auf das Wesen hinzielen: die photokopische Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit bleibt aber auch hier nur ein Ideal, keine Realität. Wer naturalistische Werke, gerade in bezug auf eine solche mechanische »Treue« in der Abbildung genau studiert, wird finden, daß nicht nur die Komposition des Ganzen ebenso auf Auswahl, Auslassen, Betonen etc. beruht, wie die jedes Kunstwerks – mögen dabei diese Prinzipien lässiger, weitmaschiger etc. angewendet werden als sonst –; sondern daß auch in jedem Einzelmoment eine solche Umformung, die über das Photographische hinausgeht, feststellbar ist. Man vergleiche nur zwei beliebige naturalistische Richtungen miteinander in bezug auf solche stilistischen Merkmale und man wird unsere Feststellungen bestätigt finden.

Das Ergebnis dieses etwas langgeratenen Exkurses ist für uns von großer Wichtigkeit: erkenntnistheoretisch, vom Standpunkt der Beziehung des Bewußtseins zur Wirklichkeit, ist die Theorie der photokopischen Widerspiegelung nicht zu halten. Die objektive Dialektik der wirklichen Welt ruft zwangsläufig eine – freilich lange Zeit nicht bewußt gewordene – spontane subjektive Dialektik im menschlichen Bewußtsein hervor. Dieser Prozeß der Widerspiegelung ist jedoch nicht bloß in seinem Inhalt und in seiner Form dialektisch, sondern auch seine Ausbildung und Entfaltung ist ebenfalls von der Dialektik der Geschichte bestimmt. Hier kann naturgemäß diese letztere kaum angedeutet werden. Denn nicht einmal in der Geschichte der Wissenschaft und der Philosophie besitzen wir mehr als zerstreute und höchst fragmentarische Vorarbeiten zur Erkenntnis der Entwicklung des dialektischen Denkens, der Hemmungen, der Hindernisse, die seiner Annäherung an die wahre Struktur der objektiven Realität im Wege stehen. Und wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, daß die erkenntnistheoretische Erforschung des Alltagslebens noch kaum begonnen hat, daß dieses so entscheidende Gebiet heute noch fast als terra incognita zu betrachten ist.

Trotz aller Vorbehalte, die eine solche Lage gebieterisch vorschreibt, muß unser nächster Schritt sich doch der Widerspiegelung im Alltagsleben und in

der Arbeit zuwenden. In anderen Zusammenhängen, in den Anfangsbetrachtungen dieses Werks, haben wir bereits eine Reihe von Tatsachen – z. B. über die Arbeitsteilung der Sinne – angeführt, in denen eine ähnliche Dialektik, wie die hier beschriebene, zum Ausdruck kam. Jetzt muß vor allem darauf hingewiesen werden, daß im primitiven Alltagsleben das nachahmende Wort und insbesondere die nachahmende Gebärde eine unvergleichlich größere Rolle spielt, als auf entwickelterer Stufe. Natürlich beinhaltet ein jeder Verkehr zwischen den Menschen den Hinweis auf bestimmte Tatsachen ihrer Umwelt und auf die sich daraus ergebenden Reaktionsweisen. Darum bildet die annähernd richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit dem Wesen nach die unveränderbare Grundlage dieses Verkehrs. Aber je komplizierter die Zusammenhänge des Alltagslebens werden, desto komprimierter und destillierter wird deren Darstellung, desto stärker muß – bis zu einer unmittelbaren Unkenntlichkeit – die ursprüngliche Nachahmung in der Mitteilung verblassen. Ich führe ein möglichst einfaches Beispiel an. Wenn heute jemand wissen will, wie lange er etwa von Wien bis Paris zu fahren hat, schlägt er das Kursbuch auf, notiert sich Bahnhöfe, Abfahrts- und Ankunftszeiten etc., ohne dessen bewußt zu sein, daß alle diese abstrakt-abgekürzten Zeichen Widerspiegelungen der zu wissen gewünschten realen Vorgänge sind. Bei den primitiven Menschen ist auch der unmittelbare Ausdruck, ja der Vorgang, sich den Tatbestand zu vergegenwärtigen, mimetischen Charakters. Max Schmidt beschreibt einen solchen Fall sehr plastisch. Er erzählt, daß ein Indianer, über die Dauer einer Reise gefragt, »mit der Hand einen Kreisbogen am Himmel, dem täglichen Sonnenlauf entsprechend, beschreibt, und dann die Gebärde des Schlafes macht. Diese Gebärde wird sovielmals wiederholt, als ganze Reisetage bis zum Ziel der Reise erforderlich sind. Die genauere Zeit, zu welcher das Ziel am letzten Tage zu erreichen ist, wird dann in der Weise gezeichnet, daß man mit der Hand die Höhe des Sonnenstandes und der betreffenden Stunde der Ankunft angibt.« Die Mimesis kommt noch deutlicher zur Geltung, wenn man mit Schmidt annimmt, daß in der Wiederholung kein Zählen der Reisetage enthalten ist, daß der Indianer »mit seiner Gebärde wirklich den tatsächlichen Verlauf der Reise in bezug auf das Zeitmoment schildert. Bei jedem Male, wo er den Kreisbogen mit dem Arme beschreibt, hat er den Verlauf einer ganz bestimmten Reisetrecke vor Augen, und mit jeder einzelnen Schlafgebärde soll zunächst ein ganz bestimmter Rastplatz zum Ausdruck gebracht werden. Erst wir addieren die Anzahl dieser einzelnen Reisetrecken und Rastplätze und haben dann die Vorstellung einer bestimmten Zahl von Tagen. Der die Gebärde vollziehende

Indianer selbst aber braucht diese Vorstellung bei seiner Angabe der Länge der Reise nicht gehabt zu haben«¹.

Es zeigt sich hier sehr deutlich der von uns theoretisch statuierte Doppelcharakter der Widerspiegelung im Alltagsleben: einerseits ein nach Möglichkeit genaues Bild des jeweils in Betracht kommenden Ausschnitts der Wirklichkeit zu erlangen, andererseits in dieser Abbildung selbst – spontan oder bewußt – jene Momente hervorzuheben, die für das jeweilige Handeln ausschlaggebend sind. Insbesondere die zweite Komponente dieses Doppelcharakters der Widerspiegelung, deren Grundlage, wie wir gesehen haben, die objektive Dialektik von Erscheinung und Wesen bildet, steigert sich noch, wenn die durch die Widerspiegelung der Wirklichkeit erlangte Erfahrung mitgeteilt, weitergegeben oder zur Grundlage eines konkreten Handelns gemacht werden soll. Wir haben eben gesehen, daß die primitive Mitteilung einen ausgeprägten, direkt mimetischen Charakter hatte. Denn sobald die Mitteilung über das ursprüngliche Aufzeigen der Gegenstände, bzw. Vorgänge hinausging, mußte sie, um die auf dieser Stufe erreichbare Eindeutigkeit zu erlangen, die Mittel der Mimesis in Anspruch nehmen. Dabei ist jedoch bemerkenswert – und das von uns angeführte Beispiel zeigt dies sehr deutlich –, daß die hier angewandte Nachahmung noch weniger eine Photokopie des Modells sein kann, als bei der Wahrnehmung selbst. Es ist ein relativ hoher Grad der Abstraktion, der eindeutigen Betonung des Wesentlichen nötig, um konkrete Gegenstände oder Vorgänge mit verhältnismäßig wenigen Worten oder Gebärden zu charakterisieren, um eine solche Charakteristik augenblicklich verständlich zu machen. Die oft gebrauchte Ausflucht, daß diese Verständlichkeit auf Konvention beruht, umgeht die Frage des Entstehens der Konvention selbst. Denn so sehr manche Konvention oft »von oben«, etwa von Magiern oder Priesterkasten bestimmt sein mag, und durch diese Fixierung die Worte und Gebärden zu bloßen Zeichen erstarren macht, die grundlegende Auswahl dessen, was im Alltagsleben zur Konvention wird, bringt doch das Leben selbst hervor; gerade jene Worte oder Gebärden werden mit der Zeit konventionell, die sich im Verkehr der Menschen untereinander am besten bewährt haben.

Und diese Bewährung hat nun ihrerseits Kriterien, die für uns nicht ohne Bedeutung sind: ein Tagesweg, um bei dem angeführten Beispiel zu bleiben,

¹ Schmidt: Grundrisse der ethnologischen Volkswirtschaftslehre, a. a. O. Band I. S. 112.

könnte an sich durch die verschiedensten mimetischen Gesten zum Ausdruck gebracht werden. Was wird aber dabei das Prinzip der Auswahl sein? (Auch wenn diese später in Konventionalität mündet.) Ohne Frage, die konzentrierte Eindeutigkeit; diese hat aber, besonders wenn von Gebärden die Rede ist, einen sinnlich-unmittelbaren, einen auch Gefühle evozierenden Charakter. Das bedeutet freilich keineswegs, daß dabei irgend etwas Ästhetisches intentioniert oder auch nur mitgedacht wäre. Die Evokation von Empfindungen durch Sprache, Gebärde, Handlung etc. gehört zu den unentbehrlichen Momenten des Alltagslebens, lange bevor eine Kunst entstand, ohne notwendig die Tendenz zu haben, in Kunst umzuschlagen. Das Evokative enthält allerdings normalerweise ein Moment, das zu diesem Umschlagen führen kann, es muß aber durch mannigfache Vermittlungen bereichert, verwandelt, entwickelt werden, um einen solchen Akt zu ermöglichen. Auf sich selbst gestellt ist die Gefühlsevakation hier wirklich ein bloßes Mittel, damit entweder ein konkreter Gegenstand, eine besondere Begebenheit etc. möglichst genau bestimmt und fixiert, oder die Bereitschaft zu einer konkreten Tat vorbereitet wird. Auch die mimetische Gebärde ist also an sich – vom Standpunkt der höheren Menschheitsentwicklung betrachtet – ein Wortsatz, und damit ein Begriffssatz, eine unbewusste Intention auf das begriffliche Fixieren und Ordnen der Gegenstände, Begebenheiten etc. Der sozialen Funktion nach ist hier der Kern, das Zentrum zu suchen; mit dem Evokativen ist bloß eine »Aura« entstanden, entweder aus der Unfähigkeit, das Begriffliche verbal, begrifflich genau auszudrücken, oder aus der Bereicherung des Objekts durch allmählich sich sammelnde und summierende Erlebnisse. Daß die später sich entwickelnde Kunst sich aus dieser Ausdruckskomponente herausbildet, ja daß ohne einen sehr langen, Worte, Gebärden, Handlungen mit einer solchen »Aura« umgebenden Prozeß die Künste kein Lebensmaterial, keine aus dem Leben herauswachsende, es durch ihre Wirkung bereichernde Form (und dazu keine Bereitschaft zu ihrer Rezeption) hätten haben können, halten wir für selbstverständlich und werden darauf und auf die damit verknüpften Fragen später ausführlich zurückkommen. Die oft unlösbar verschlungene Dualität von eindeutigen Sinn (eindeutiger Objektsbezogenheit, eindeutiger, annähernd richtiger Widerspiegelung bestimmter Objekte) und einer evokativen »Aura« ist jedoch ein allgemeines Kennzeichen der Alltagswirklichkeit, insbesondere in ihren Anfangsstadien, in welchen die Arbeit sich noch wenig ausgebildet hat und die einzige universell gesellschaftliche Form der Verallgemeinerung, die Magie, diese Dualität nicht durch Differenzierung aufhebt (wie später

Wissenschaft und Kunst), sondern gerade als Dualität konserviert. So sehr aber auch das Alltagsdenken entwickelterer Gesellschaften in seiner späteren – gebenden wie nehmenden – Wechselwirkung mit Wissenschaft und Kunst über das urwüchsige magische Zusammen dieser Dualität hinausgeht, gehört es doch zu seinem Wesen, diese Komponenten in einer oft abgeschwächten, aber letzten Endes unaufgehobenen Weise immer neu zu reproduzieren. Man vergesse nicht, daß auch in der ausgebildetesten Sprache, mit relativ hoher Eindeutigkeit des Wortsinns es unvermeidlich ist, daß viele Wörter und Sätze von einer solchen gefühlsevakativen »Aura« der Zustimmung oder Ablehnung, der Liebe oder des Hasses etc. umgeben sind.

Die hier angedeutete Entwicklung tritt in ihren allgemeinsten Umrissen noch klarer hervor, wenn wir versuchen, die zwischen der anfänglich unmittelbaren »Nachahmung« und den ausgebildeteren, bereits in Inhalten und Formen von der Wissenschaft und der Kunst gespeisten Mitteilungsmöglichkeiten liegenden entsprechenden Übergangsformen aufzudecken. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß empfundene oder beobachtete Analogien für die Gegenständlichkeit, die Beziehungen, die Bewegungszusammenhänge etc. sich weit früher ausgebildet haben, als eine Erkenntnis von Ursache und Wirkung im später fixierten Sinn der Kausalität. Ja, man kann sogar mit einer gewissen Berechtigung annehmen, daß die aus solchen spontan wahrgenommenen Analogien entstandenen Analogieschlüsse älter sind, als die exakteren und darum der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ferner liegenden anderen logischen Formen. Die primitiven, aus Wahrnehmungs- und Empfindungsgrundlagen entsprungenen Analogien haben zweifellos einen starken unmittelbar mimetischen Charakter. Sie bleiben mehr oder weniger in der sinnlichen Einzelheit stecken, obwohl sie zugleich jene Momente – mimetisch – hervorheben müssen, die die Grundlage, eventuell bloß den Anlaß, zum Analogisieren ergeben. (Wie eine solche, im primitiven Alltagsleben tief verankerte Neigung, Analogien zu entdecken und sinnfällig zu machen, mit der Entwicklung der Poesie zusammenhängt, werden wir später behandeln). In der Entstehung der Analogie wird also Einzelnes unmittelbar – sogar mimetisch – mit einer oft sehr wenig fundierten Verallgemeinerung verknüpft. Es ist nun sehr interessant, daß Hegel in seiner Analyse der Analogieschlüsse gerade jene Momente als entscheidend hervorhebt, die unzertrennbar mit diesem unmittelbar mimetischen Charakter der ursprünglichen Analogie zusammengehören. Er sieht ganz klar das Problematische am Schluß der Analogie, das aus seinem Ursprung entstand: allerdings ohne auf diese Frage

der Genesis einzugehen: »Die Analogie ist um so oberflächlicher, je mehr das Allgemeine, in welchem die beiden Einzelnen eins sind, und nach welchem das eine Prädikat des anderen wird, eine bloße *Qualität* oder wie die Qualität subjektiv genommen wird, ein oder anderes *Merkmal* ist, wenn die Identität beider hierin als eine bloße *Ähnlichkeit* genommen wird. Dergleichen Oberflächlichkeit aber, zu der eine Verstandes- oder Vernunftform dadurch gebracht wird, daß man sie in die Sphäre der bloßen *Vorstellung* herabsetzt, sollte in der Logik gar nicht angeführt werden¹.« Es ist aber ganz klar, daß damit Übergänge, Überreste aus jenem primitiven Zustand gemeint sind, die wir eben betrachtet haben, die freilich auch im heutigen Alltagsdenken ununterbrochen vorkommen. Hegel verteidigt sogar Analogie und Induktion gegen Vorwürfe, die aus der Überschätzung bloß formaler Schlüsse entstammen; wenn ihre Inhaltlichkeit als Inhaltsbestimmung gefaßt werden kann – was natürlich, wie wir meinen, auf die Anfänge oft nicht zutrifft, – so ist gegen ihren Schlußcharakter nach Hegel nichts einzuwenden. Aber auch für ihn bleibt eine gewisse Problematik vorhanden: »Dies rührt daher, daß, wie sich ergeben hat, in dem analogischen Schlusse die *Mitte* als Einzelheit, aber unmittelbar *auch* als deren wahre Allgemeinheit gesetzt ist.« Daraus folgt jene Unbestimmtheit, »ob dem einen Subjekt die Bestimmtheit, die auch für das andere erschlossen wird, vermöge seiner *Natur*, oder vermöge seiner *Besonderheit* zukommt².« Die unmittelbare Einheit von Einzelheit und Allgemeinheit als Mitte des Schlusses ergibt also, trotz Hegels Bemühungen, diese Schlußform als vollgültige zu retten, ihre letztthin unaufheb- bare Problematik.

Wir haben früher in anderen Zusammenhängen gezeigt, daß die Entwick-
lung des Denkens, wenn es auch die Analogie, besonders als Vorbereitungs-
stadium höherer wissenschaftlicher Formen, nicht entbehren kann, doch weit
über sie hinausgehen muß. Die Analogie und die aus ihr entspringende Schluß-
form sind nicht nur, nach aller Wahrscheinlichkeit, die ältesten Erscheinungs-
formen des wissenschaftlichen Denkens, sondern auch jene, die in unaufheb-
barer Weise mit dem Alltagsdenken verbunden bleiben, als andere Formen.
(Wie diese Stadien des wissenschaftlichen Denkens mit der Entwicklung der
künstlerischen Widerspiegelung zusammenhängen, werden wir alsbald
sehen).

¹ Hegel: Wissenschaft der Logik, Werke a. a. O. V. S. 151.

² Ebd. S. 153.

Kehren wir nun zu unseren früheren Betrachtungen zurück: es ist klar, daß in allen diesen Fragen die Widerspiegelung der objektiven Dialektik von Erscheinung und Wesen mitenthalten ist. Denn wenn wir die früher erwähnte »Aura« auf ihren Gehalt hin (und nicht nur als evokative Form) genau betrachten, so leuchtet es ein, daß sich in ihr der Reichtum der Erscheinungswelt eines bestimmten Komplexes seinem allzu abstrakt mageren, allzu statischen etc. Wesen gegenüber subjektiv reflektiert. Diese dialektische Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit steigert sich in dem Maße, in welchem sie einer die Unmittelbarkeit des Alltagslebens überholenden Praxis dient; vor allem der Arbeit. Die objektive Seite dieses Prozesses haben wir bereits geschildert. Wir sind sogar in anderen Zusammenhängen auch auf den subjektiven Faktor eingegangen; es genügt vielleicht, wenn wir an unsere Ausführungen über die Arbeitsteilung der Sinne, ~~über die Beziehung von Arbeit und Rhythmus~~ hinweisen. In beiden Fällen handelt es sich darum, daß die Widerspiegelung, indem sie über die Unmittelbarkeit der einfachen Wahrnehmungen hinausgeht, die Dialektik von Erscheinung und Wesen (freilich auch andere dialektische Widersprüche) stärker ausbildet, ihren objektiv wahren Zusammenhängen näherkommt, als dies in einer einfach passiven Rezeption der Außenwelt möglich wäre.

Das ist eine allgemeine Richtung der menschlichen Entwicklung und mit ihr der Höherentfaltung der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die beiden Tendenzen sind unzertrennbar, denn ein Wachstum des Menschen wird erst durch die Praxis, durch die Arbeit möglich und diese setzt wiederum eine richtigere und reichere Widerspiegelung der Wirklichkeit voraus. Es sei deshalb gestattet, diesen Tatbestand mit Hilfe eines anderen Moments der Praxis näher zu beleuchten, mit einem Moment, das den elementaren vor jeder künstlerischen Tätigkeit liegenden Charakter der Mimesis klar aufzeigt, zugleich jedoch auch zu jenen Fakten des Lebens gehört, die für die Entstehung der Kunst und für ihre Wirksamkeit unentbehrlich sind. Wir meinen jenen psychischen Vorgang, den man allgemein mit dem Ausdruck Bewegungsphantasie zu bezeichnen pflegt. Diese ist, nach Gehlen, »sozusagen das Produkt des Abkürzungsprozesses, den eine Bewegung durchmacht, ehe sie geformt ist, ehe sie aus den eleganten Minimumbetonungen der beherrschten Bewegung besteht.« Gehlen hebt mit Recht ihre enge Verbindung mit früheren Erfahrungen, mit Bewegungserinnerungen, mit vorhergeleisteten Übungen hervor und hebt ihre Rolle bei den komplizierteren, neuartigen, von der normalen Gewohnheit abweichenden Bewegungen etwa im Sport hervor. Er sagt: »Man kann, was ich meine, an der Einübung komplizierterer

Bewegungen, etwa beim Sport, sehr gut beobachten: zunächst hat der Anfänger bei Skilauf oder Reiten die große Schwierigkeit, ungewohnte Bewegungskombinationen, die jederzeit auseinanderfahren, mit seiner Aufmerksamkeit zusammenzuhalten, sie werden stückweise aneinandergesetzt und mühsam unter dauernder Kontrolle koordiniert, wobei immer die nicht beachteten Glieder in ihre jetzt unzweckmäßigen Gewohnheiten zurückfallen. Die gekonnte Bewegung holt nur noch die »Knotenpunkte« der Folge heraus, und läßt die Zwischenphasen, von daher geführt, automatisch abgleiten. Eine richtig aufgebaute, schwierige Bewegungskombination ist in ihrem Gesamtgelingen davon abhängig, daß genau die richtigen Knotenpunkte herausgearbeitet werden, von denen die harmonischen Nebenerfolge und Zusammenstimmungen automatisch abhängen, die also motorisch das Ganze repräsentieren. Auch im motorischen Bereich gibt es erst unter dieser Voraussetzung *Bewegungsübersicht*, wenn sehr hoch synthetische Bewegungen - Stabhochsprung z. B. - in Koordinationen solcher fruchtbarer Momente bestehen ¹.

Ohne Frage ist auch hier die von uns bei der Mimesis wiederholt betonte Dialektik von Erscheinung und Wesen vorhanden, sogar in besonders ausgeprägter Form. Sie reicht jedoch zum Verständnis dieses Phänomens allein nicht aus. Gehlen, der in der Interpretation seiner oft sehr dialektischen Beobachtungen sonst jede dialektische Terminologie sorgfältig vermeidet, spricht hier von »Knotenpunkten«, womit er - unbewußt - das wiederholte Umschlagen von Quantität in Qualität andeutet. Uns scheint jedoch, daß auch damit das eigentliche Phänomen noch nicht hinreichend beschrieben ist, daß man zu seinem Verständnis die von Lenin häufig benützte Kategorie vom Ergreifen des Kettengliedes heranziehen muß. In bezug auf die organisatorische und strategische Bedeutung der Gründung einer zentralen Zeitung für die illegale Partei im zaristischen Rußland, exponiert Lenin in »Was tun?« die theoretisch-praktische Seite unserer Frage, wie folgt: »Jede Frage bewegt sich in einem verzauberten Kreis, denn das ganze politische Leben ist eine endlose Kette aus einer endlosen Reihe von Gliedern. Die ganze Kunst des Politikers besteht eben darin, gerade jenes Glied zu finden und sich fest daran zu klammern, das ihm am wenigsten aus der Hand geschlagen werden kann, das im gegebenen Augenblick am wichtigsten ist, das dem Besitzer dieses Gliedes den Besitz der ganzen Kette am besten garantiert ².« Daß sowohl das

¹ Gehlen: Der Mensch, a. a. O. S. 205.

² Lenin: Was tun?, Werke, a. a. O. IV. 2. S. 314.

Ensemble des Handelns wie alle seine »Elemente« in der Politik unvergleichlich komplizierter sind, als in einer noch so künstlichen Körperbewegung des einzelnen Menschen, ändert die kategorielle Wesensart solcher »Kettenglieder« nicht, ja ihre Anwendbarkeit auf höchst verwickelte Erscheinungen des Lebens unterstreicht die Objektivität und Allgemeinheit dieses kategoriellen Verhältnisses. Es zeigt sich auch hier, daß die Praxis als Kriterium der Wahrheit auf die Annäherung an die Wirklichkeit in der Widerspiegelung basiert ist, daß sie unmittelbar bloß eine Auswahl in der widergespiegelten Wirklichkeit trifft, aber nicht nur in der Auswahl des Richtigen und im Ausscheiden des Falschen, sondern auch als eine Akzentverschiebung in der Direktion auf jene Elemente und Tendenzen, die für die jeweilige Aktion ausschlaggebend wichtig sind.

Die so in der Praxis entstehende neue Weise der Betonung des Wesentlichen und des Unwesentlichen, der Knotenpunkte und der Folgeerscheinungen, ist jedoch nur unmittelbar betrachtet subjektiv, d. h. von der subjektiven Zielsetzung der gerade gegebenen Aufgabe bestimmt. Denn erstens ist diese selbst auch nur unmittelbar subjektiv; jede Fragestellung an die Wirklichkeit durch die Praxis ist vielfach objektiv begründet, und darin spielen frühere Erfahrungen, frühere annähernd richtige Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit eine nicht zu unterschätzende Rolle. Zweitens dringt gerade dieses aktiv-subjektive Moment tiefer in die objektive Wirklichkeit ein, als eines, das gewissermaßen sich auslöschen, zum bloßen Spiegel der Objektivität werden wollte. Die, wenn man den Ausdruck gestattet, *Abenteuer der Subjektivität*, die naturgemäß stets objektive Ursachen haben und auf der Widerspiegelung der Wirklichkeit basieren, führen zwar nicht selten zu Irrtümern. Aber auch diese sind nicht ausschließlich negativ zu bewerten, gar nicht zu reden davon, daß die praktisch fundierte Erfahrung über einen Irrweg schon Elemente der positiven Erkenntnis enthalten kann, oder wenigstens Ansätze in dieser Richtung; so ist es nicht selten, daß sie als »Nebenprodukte« (»zufällig«) echte Erforschungen der objektiven Wirklichkeit herbeiführen. So kann es aber geschehen, daß auf diesen Wegen solche Bestimmungen der Realität entdeckt werden, die für die damalige bloße Kontemplation unerreichbar gewesen wären und die in ihrem theoretischen Wesen in einer solchen Lage auch gar nicht begriffen werden konnten. So geht – gerade durch ihren betont praktischen Charakter – die Leninsche Lehre vom Kettenglied über die der Hegelschen Knotenpunkte hinaus, bereichert deren reine Objektivität durch das Aufdecken der lebendigen Dialektik zwischen Subjektivität und Objektivität. Schon Hegel stellte fest, »wie verkehrt es ist, Subjektivität und

Objektivität als einen festen und abstrakten Gegensatz zu betrachten¹. Lenin, der unter anderem auch diese Stelle zustimmend zitiert, spricht in einem anderen Zusammenhang diesen Gedanken noch entschiedener aus: »der Gedanke der Verwandlung des Ideellen in das Reale ist *tief*: sehr wichtig für die Geschichte. Aber auch im persönlichen Leben des Menschen ist es ersichtlich, daß darin viel Wahrheit liegt. Gegen den vulgären Materialismus... Der Unterschied des Ideellen vom Materiellen ist ebenfalls nicht unbedingt, nicht überschwenglich²«.

Es ist wichtig in allen diesen Formen der Widerspiegelung und der Mimesis die mit dem Alltagsleben und mit der Alltagspraxis verbundenen, noch nicht zu Wissenschaft und Kunst differenzierten Tendenzen zu betonen. Einerseits, weil sie ursprünglich in einem untrennbaren Zusammen wirksam waren und ihr Bewußtsein und ihre Systematisierung in der magischen Periode nur ein Fixieren dieser unzerlegten Verschlungenheit war, weil sie auch auf entwickelteren Stufen, nach Herausbildung von Wissenschaft und Kunst, als das gesellschaftliche Leben stark beeinflussende Mächte, freilich in neuen Formen, diese Lage konservieren, immer erneut reproduzieren. Andererseits, weil alle hier geschilderten Phänomene eine Tendenz zur Entwickelbarkeit, zur Differenzierung sowohl in der Richtung auf Wissenschaft, wie in der auf Kunst in sich bergen. Es genügt auf die mit der Bewegungsphantasie verknüpften Erscheinungen hinzuweisen. In ihrem durchschnittlichen Vorkommen gehören sie zweifellos dem Alltagsleben an. Es ist jedoch sehr wohl möglich, den Prozeß der Vorwegnahme der Zergliederung der Bewegungen, das Auffinden und Fixieren ihrer Knotenpunkte auf ein wissenschaftliches Niveau zu erheben. Die spontane, wenn auch stets von einem gewissen Nachdenken kontrollierte und geleitete Selbstbetrachtung, die Nachahmung des anderen, die Übernahme von dessen Erfahrungen etc., er kann zum Objekt einer wissenschaftlichen Analyse werden, die in ihrer wesentlichen Methode desanthropomorphisierend ist, die die Bewegungen rein objektiv auf ihr mechanisch-dynamisches Optimum zerlegt, und die Bewegungsphantasie im gegebenen Moment als ein nutzbares Element des objektiven Komplexes einsetzt. Die moderne Arbeitswissenschaft hat diese Tendenzen im Verhalten des Menschen zur Maschine, zum Fließband etc. weit ausgebildet, aber auch im Training, vor allem der professionellen Sportler, kann man hierfür

¹ Hegel: Enzyklopädie, § 194. Zusatz I.

² Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 31.

genügend Beispiele finden. (In allen diesen Fällen begegnet man vielen Übergangserscheinungen und es ist manchmal schwer zu entscheiden, wo die einfache Alltagspraxis aufhört und wo die wissenschaftlich geleitete einsetzt. Doch ist diese Grenze in jedem Falle vorhanden.)

II *Magie und Mimesis*

Der Übergang solcher mimetischen Phänomene aus der Alltagspraxis ins Gebiet der Kunst zeigt zumindest ebenso gleitende Zwischenstufen und verwischte Grenzen. Wir haben bereits wiederholt betont, daß in der magischen Praxis die Keime der später selbständig gewordenen wissenschaftlichen wie künstlerischen Verhaltensarten noch undifferenziert zu treffen sind. Der Ablösungsprozeß der letzteren ist, wie ebenfalls schon hervorgehoben, der weitaus langsamere von beiden, obwohl – oder vielleicht: weil – diese schon auf ganz anfänglichen Stufen gewisse entscheidende Wesenszeichen ihrer Eigenart deutlicher zu offenbaren imstande sind als jene. Damit ist nicht nur das anthropomorphisierende Prinzip in der künstlerischen Gestaltung gemeint. Dieses ist abstrakt allgemein betrachtet – wenn auch dem letzten Gehalt nach verschieden, ja entgegengesetzt – gerade das Gemeinsame zwischen Kunst und Magie, bzw. später zwischen Kunst und Religion. Hier ist der Ablösungsprozeß, wie wir später sehen werden, außerordentlich langsam, widersprüchlich, krisenbeladen. Worauf es jetzt ankommt, ist die Tendenz zur Evokation, die, wie ebenfalls gezeigt, auf dem Boden des Alltagslebens entstanden ist. Diese wird zu einem ausschlaggebenden Faktor zugleich der magischen und der von ihr auf dieser Stufe praktisch noch nicht trennbaren, anfänglichen künstlerischen Mimesis.

Wir haben bereits gesehen, daß die mimetischen Ausdrücke der Alltagswirklichkeit, deren Zweck eine praktische und konkrete inhaltlich bestimmte Mitteilung ist, notwendig von einer »Aura« der Gefühlsevokation umgeben sind. Diese ist nicht nur eine Folge der von begrifflichem Standpunkt aus primitiven und wenig exakten Ausdrucksweise, obwohl diese anfangs natürlich eine ausschlaggebende Komponente bildet; sie entstand vielmehr einerseits daraus, daß jede gesellschaftliche Kommunikation vom ganzen Menschen zum ganzen Menschen geht und darum sich nicht mit dem einfachen Weitergeben von begrifflich geklärten Inhalten begnügen kann, sondern auch an das Gefühlsleben des Partners appelliert. Daß mit der Entwicklung der Wissenschaft eine Abschwächung, ein Verblässen der »Aura« erfolgt, daß die gesellschaftliche

Arbeitsteilung die Mitteilungen immer stärker spezialisiert, ändert – das Alltagsleben betreffend – diese Struktur nicht entscheidend. Wir können uns also mit der beiläufigen Feststellung dieses Tatbestandes um so eher begnügen, als hier das Problem der Genesis im Vordergrund steht. Andererseits – und dies betrifft das Ganze der Mitteilung, sowohl seinen Inhalt wie seine Form – soll in den allermeisten Fällen die Mitteilung den Partner oder die Partner zu irgend etwas überreden, sie zu irgendeinem Handeln, Verhalten etc. veranlassen, was, da die Beziehung vom ganzen Menschen zum ganzen Menschen geht, bei jeder Kommunikation notwendig auch entsprechende Elemente evokativer Art ins Leben ruft.

Die »weltanschaulich« wie praktisch-sozial zentrale Äußerungsweise der primitiven Zeiten, die Magie, im weitesten Sinne aufgefaßt, hat stets evokative Zielsetzungen. Nicht nur weil eine evokative, oft bis zur Ekstase gesteigerte Wirkung auf die Gemeinde nötig ist, damit in dieser der erforderliche Glaube an die magischen Zeremonien entstehe und sich erhalte, sondern auch weil die tief in den magischen Grundanschauungen wurzelnde Beziehung zu jenen Naturmächten, die positiv oder negativ beeinflusst werden sollen, eine evokative Intention erweckt. So werden die im Alltagsleben reichlich vorhandenen Tendenzen von der Magie zusammengefaßt, systematisiert und weitergebildet. Dies ist um so leichter, als zwischen dem Funktionieren des Alltagslebens und dem der Magie keinerlei Direktionswechsel, keinerlei qualitative Änderung notwendig ist, sondern nur ein Ausweiten und Intensivieren des bereits Vorhandenen. Es ist nun von ausschlaggebender Wichtigkeit, daß im Mittelpunkt solcher Synthesen die Mimesis steht. Frazer unterscheidet, wie wir früher gesehen haben, zwei wesentliche Überzeugungen des magischen Zeitalters: erstens, daß der Magier »durch Nachahmung jede Wirkung hervorbringen kann, die er hervorbringen will«, zweitens, daß »alles, was er einem stofflichen Gegenstand zufügt, ebenso auf die Person wirkt, die einmal mit diesem Gegenstand in Berührung gestanden hat, mag er nun ein Teil ihres Selbst gewesen sein, oder nicht¹«. Natürlich sind auch hier die Grenzen fließend, und wenn es auch sicher ist, daß die erste Form die vorwiegend mimetische ist, so kommt in der zweiten Art, die Frazer die »Übertragungsmagie« nennt, auch häufig Nachahmung vor. Ja, Frazer kommt zu dem Schluß, »daß Übertragungsmagie die Anwendung des homöopathischen oder nachahmenden Prinzips voraussetzt, während die

¹ Frazer: a. a. O. S. 16.

homöopathische oder nachahmende Magie für sich allein ausgeübt werden kann¹. Es handelt sich also, das Allgemeinste zusammenfassend, darum, daß durch Nachahmung von Vorgängen oder Gegenständen der Wirklichkeit diese selbst im gewünschten Sinne beeinflusst werden kann. Daraus folgt, daß die Nachahmung möglichst konkret sein muß; zumindest der Ausgangspunkt der mimetischen Darstellung muß die Wirklichkeit selbst sein und nicht eine abstrahierende Widerspiegelung von bloßen Lebensmomenten wie in der Ornamentik. Die mimetische Darstellung ist also - ihrer Intention nach - nie weltlos wie diese; auch wenn ihr Inhalt ins Phantastische, nie Gesehene oder Gehörte übergeht, erhebt das so Beschaffene den Anspruch, Wirklichkeit, ein Abbild der Welt zu sein.

Jetzt wird es dem Leser sicher verständlich werden, warum wir so großes Gewicht darauf gelegt haben, daß selbst die primitivste Widerspiegelung im Alltagsleben nicht den Charakter einer Photokopie der Wirklichkeit haben kann, daß vielmehr in ihr deren dialektische Wesensart - freilich nur annähernd, aber in einem ebenfalls dialektischen Prozeß der Annäherung - zur Geltung gelangt. Denn erst auf solcher Grundlage wird verständlich, wie die magische mimetisch gestaltende Synthese von Lebensvorgängen, sowohl Natur- wie Gesellschaft umfassend, auf ganz primitiver Stufe vollbracht werden kann. Soll nämlich ein solcher Vorgang (Krieg, Jagd, Ernte etc.) nachahmend dargestellt werden, so ist ein Zusammendrängen der in der Wirklichkeit selbst außerordentlich zerstreuten Momente vonnöten, eine energische Betonung des Wesentlichen des zu erreichenden Zieles, ein Eliminieren der in der Wirklichkeit unzählig vorkommenden Zufälle. Wenn nun die nachgeahmten Wirklichkeitsstücke, aus denen eine solche Einheit zusammengefügt wird, bloß mechanische Photokopien wären, hätte es übermenschlicher künstlerischer Anstrengungen bedurft, um sie zu einem derartigen Ganzen zu vereinigen, und dieses Ganze wäre für Menschen, die die Wirklichkeit in einer mechanischen Weise zu apperzipieren gewohnt waren, völlig unverständlich geblieben. Erst auf dem von uns gereinigten Boden wird das frühe Herauswachsen solcher Gebilde aus dem Alltagsleben, ihre tiefe evokative Wirkung verständlich.

In dieser Hinsicht gehen Nachahmungen von Vorgängen zwecks Herbeiführung bestimmter magischer Effekte und mimetisch-künstlerischer Gestaltungen der Wirklichkeit lange Zeit denselben Weg. Ja, man kann sagen, daß der ursprüngliche Impuls der letzteren nur aus dem magischen Vorstellungskreis

¹ Ebd. S. 17.

eines Beeinflussens der Geschehnisse der Welt durch ihre Nachahmung herauswachsen konnte. Zwar wird häufig versucht, Kunst aus Kraftüberschuß, aus Spiel abzuleiten. Dabei ist aber zu bedenken, daß Kraftüberschuß schon in der anfänglichen menschlichen Gesellschaft ein soziales Phänomen ist: die Konsequenz einer Produktivität der Arbeit, die mit der freien Zeit, der Muße, auch den Überschuß an physischen und psychischen Energien hervorbringt¹. Zweitens ist absolut uneinsichtig, wie das bloße Spiel je zur Kunst führen könnte. Natürlich hat das Spiel, auch schon bei den Tieren, einen mimetischen Charakter. Jene Intention richtet sich aber – einerlei mit welchem Grad des Bewußtseins darüber – auf die Einübung von praktischen wichtigen Bewegungen und Verhaltensarten. Wenn der Betrachter sie als »schön« apperzipiert, so trifft er, ebenso wie bei der Arbeit, beim Sport etc. ein ungewolltes Nebenprodukt. Bewegung und Verhaltensweise sind vor allem zweckbedingt, darum – tendenziell – sparsam, aufs unbedingte Minimum reduziert. Zwischen einer solchen Zweckmäßigkeit und ihrer ästhetischen Wirkung bestehen ohne Frage gewisse sachliche Zusammenhänge, woraus jedoch keineswegs folgt, daß diese aus jenen genetisch entstanden wären, noch weniger, daß die Zweckmäßigkeit an sich eine notwendige innere Intention aufs Ästhetische in sich birgt. Die Intention auf das Ästhetische muß also bereits entstanden, bis zu einem gewissen Grad verfestigt, im Gefühlsleben der Menschen verankert sein, damit Vorgänge von nicht primär ästhetischer Intention überhaupt als ästhetische apperzipiert werden können, um gar nicht davon zu reden, daß eine ästhetische Wirkung in ihre Intentionen aufgenommen werden könnte.

Das Ästhetische entsteht vielmehr auf einem komplizierten Umwege: die schon an sich mimetischen Bewegungen, Verhaltensarten, in den täglichen Verrichtungen des Menschen, in ihrem Verkehr miteinander werden nochmals nachgeahmt; diese Widerspiegelung von in Handlungen umgesetzten Widerspiegelungen ahmen nunmehr nicht mehr bloß zu bestimmten unmittelbar praktischen Zwecken bestimmte Erscheinungen der Wirklichkeit nach, sondern gruppieren ihre Abbilder nach völlig neuen Prinzipien: sie konzen-

¹ Wenn die moderne Anthropologie großes Gewicht auf die langsame Entwicklung des Kindes im Gegensatz zu den Jungtieren legt, so übersieht sie zumeist, daß sie es hier nicht mit einem naturhaften Unterschied zwischen beiden zu tun hat, sondern mit einer Folgeerscheinung der spezifischen Menschenentwicklung, also methodologisch nicht mit einem Ausgangspunkt, sondern mit einem Resultat, vor allem mit einem der Arbeit (natürlich schon die Sammelperiode mitinbegriffen).

trieren sich darauf, bestimmte Gedanken, Überzeugungen, Gefühle, Leidenschaften etc. im Zuschauer wachzurufen. Natürlich kommt eine solche evokativ-mimetische Intention auch im Alltagsleben vor; ohne eine solche »Vorarbeit« könnte sie hier nicht in den Mittelpunkt der mimetischen Darstellung rücken. Sie ist aber dort nur ein Teil, ein Moment des menschlichen Verkehrs, ist in Handlungen, Mitteilungsformen etc. unauflöslich eingebettet. Erst hier wird sie zum Zentrum, zum organisierenden Prinzip der Widerspiegelung. Wäre nun der ursprüngliche Zweck dieser eigenartigen mimetischen Gebilde – wir sagen Gebilde, weil die Teile um diese Zielsetzungen zu verwirklichen, eine künstlich geschaffene, im voraus bestimmte Einheit bilden, während ihre auf reale Zwecke angelegten Vorbilder reale Vorgänge sind, deren Art, Umfang, Anfang, Ende etc. von den Schwierigkeiten der realen Zweckverwirklichungen jeweils verschieden determiniert werden –, wären also diese Gebilde aus einem »Kunstwollen« entstanden, so wäre ihr Ursprung dem der bewaffnet aus dem Kopf des Zeus herausspringenden Pallas Athene gleich, d. h. ihre Quelle wäre die in den meisten Ästhetiken gespensternde »ursprüngliche«, »angeborene« ästhetische Fähigkeit des Menschen. Die Wirklichkeit zeigt ein anderes Bild. So wenig wir, wie so oft betont, über die eigentlichen Ursprünge menschlicher Tätigkeiten und Fähigkeiten genaues wissen, tritt doch aus der Gesamtheit der Überlieferungen klar hervor, daß die anfängliche Erscheinungsweise der von uns bis jetzt geschilderten mimetischen Widerspiegelungen mit evokativem Zweck magischen Ursprungs war.

Es kommt deshalb bei einer philosophischen Genesis des Ästhetischen darauf an: einerseits die gemeinsamen Prinzipien einer solchen nachahmenden Magie und der spezifisch künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit aufzuzeigen, und damit verständlich zu machen, warum das Ästhetische für eine so lange Zeit fast unablässig eingehüllt im Magischen entstehen, sich ausbilden, heranwachsen konnte. Andererseits und gleichzeitig muß gezeigt werden, daß – objektiv, nicht im Bewußtsein der Menschen – das scheinbar vollkommen Vereinte, ja als völlig identisch Erscheinende in objektiv divergierenden Tendenzen fundiert ist, die sich sehr langsam, sehr widerspruchsvoll, aber am Ende doch deutlich durchsetzen, und schließlich zu einer endgültigen Trennung von Kunst und Magie führen. ~~Die endgültige Darstellung des Ablösungsprozesses des Ästhetischen vom Magischen und Religiösen muß einem späteren Kapitel vorbehalten werden, denn seine begriffliche Darlegung setzt die Kenntnis der wichtigsten Kategorien der ästhetischen Widerspiegelung voraus, kann also nur auf deren Darlegung folgen. Jetzt bei der Behandlung der Genesis stehen naturgemäß die Momente der Gemeinsamkeit~~

~~im Vordergrund unseres Interesses; die der Verschiedenheit, der Gegensätzlichkeit können in diesem Stadium unserer Einsicht in das Wesen des Ästhetischen nur höchst abstrakt angedeutet werden.~~

Das grundlegend gemeinsame Prinzip zwischen Kunst und Magie (Religion) ist, daß sie alle einen anthropomorphisierenden Charakter haben. Natürlich gibt es dabei auch Unterschiede zwischen Magie und Religion; vor allem ist jene viel naiver, spontaner, naturwüchsiger als diese. Das Anthropomorphisieren äußert sich vor allem darin, daß die bewegenden Kräfte im Subjekt und der ihr gegenüberstehenden Objektwelt naiv identifiziert werden. Ja die genaue Trennung des Subjektiven vom Objektiven bildet sich erst langsam aus. Die magischen Mächte müssen noch nicht, wie später, die Gestalt vom Menschen (Göttern) erhalten, damit der vorgestellte Mechanismus, das imaginierte System der objektiven Wirklichkeit als von menschlichen Motiven bewegt erscheine. Auf Unterschiede dieser Art, welche in ihren sehr variierten Übergängen eine breite Behandlung erfordern würde, können wir hier ruhig verzichten. Es kommt vorerst nicht so sehr auf Art und Grad der Anthropomorphisierung an, als auf ihr schlichtes Vorhandensein. Darum bildet sich der Gegensatz zur desanthropomorphisierenden Wissenschaft – relativ – früher aus. Darum muß der gemeinsame Weg mit der Kunst – trotz aller Divergenzen – viel langwieriger sein.

Wir wissen bereits aus früheren Darlegungen, daß das Anthropomorphisieren in der entwickelten, selbständig gewordenen Kunst etwas ganz anderes vorstellt, als in der Magie oder Religion. Es genügt hier den springenden Punkt dieses Unterschiedes hervorzuheben: es gehört zum Wesen des Ästhetischen, das widergespiegelte Abbild der Wirklichkeit als Widerspiegelung aufzufassen, während Magie und Religion dem System ihrer Widerspiegelungen eine Wirklichkeit, eine objektive Realität zuschreiben und einen Glauben an diese fordern. Dies hat für die spätere Entwicklung den entscheidenden Gegensatz zur Folge, daß die ästhetische Widerspiegelung sich als in sich geschlossenes System (als Kunstwerk) konstituiert, während jede Widerspiegelung magischer oder religiöser Art auf eine transzendente Wirklichkeit bezogen wird. Es muß dabei schon hier betont werden, daß es sich um den objektiven Sinn der Gebilde der Kunst, bzw. der Magie oder Religion handelt. Es gibt noch in Perioden der vollständig entwickelten, selbständig gewordenen Kunst Schaffende oder Rezeptive, die Werke als der Religion dienend auffassen, den Kunstwerken magische Wirkungen zuschreiben etc. Die Kunstwerke selbst haben jedoch – unabhängig von diesen Meinungen – die oben bestimmte objektive Struktur, und in den theoretischen

Bestimmungen des Verhältnisses beider Sphären kommt es ausschließlich auf die objektive innere Beschaffenheit der Produkte an. Diese objektive Relation setzt sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit - natürlich nur als Tendenz im welthistorischen Maßstabe - auch praktisch durch, unabhängig davon, wie falsch gegebenenfalls das Bewußtsein einzelner über ihre eigene Tätigkeit, über ihr eigenes Verhalten auch sein mag.

Die hier statuierte Gegenüberstellung bedarf aber noch einer weiteren Konkretisierung. Wenn wir die ästhetischen Gebilde als in sich abgeschlossene Systeme der Widerspiegelung der Wirklichkeit bestimmt haben, so ist darin eine eigenartige - später ausführlich zu erörternde - Dialektik enthalten: sie sind Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit, und ihr Wert, ihre Bedeutung, ihre Wahrheit beruht darauf, wie weit sie imstande sind, diese richtig zu erfassen und sie zu reproduzieren, das ihnen zugrunde liegende Wirklichkeitsbild in Rezeptiven zu evozieren. Ihre Geschlossenheit, ihre »Immanenz«, ihre »Selbständigkeit« kann also weder eine Abgeschlossenheit der Wirklichkeit gegenüber bedeuten, kann keine »Immanenz« eines »reinen« Formsystems sein, noch kann diese »Immanenz« eine Gleichgültigkeit der Wirkung gegenüber in sich schließen. Die Geschlossenheit der Gebilde ist, wie wir später sehen werden, die spezifische ästhetische Form, um eine wahre und darum dauernd wirksame Widerspiegelung der Wirklichkeit zustande zu bringen.

Diese Grundrichtung der ästhetischen Widerspiegelung hat als allerallgemeinsten, jedem wahren Kunstwerk gemeinsamen Inhalt: die Diesseitigkeit der Kunst, im Gegensatz zur Bezogenheit eines jeden magischen oder religiösen Gebildes auf ein Jenseits, auf eine transzendente Wirklichkeit¹. Da es aber zum Wesen entscheidender Inhalte gehört, daß sie spontan verallgemeinert werden müssen, eben weil sie Offenbarungen wichtigster Strömungen, Wachstumstendenzen der Menschheit in sich bergen, erhält diese Richtung einer jeden Kunst auf Diesseitigkeit den Stempel des Anthropozentrischen. Der Mensch als Mittelpunkt, auf den alles bezogen wird, gibt dieser Diesseitigkeit selbst einen echten Gehalt. Denn erst dann kann die künstlerisch-treue Abbildung der Wirklichkeit, ihr tiefschürfendes Erfassen, um eine treffende Wiedergabe zu erringen, sich verwirklichen, kann zugleich inhaltlich

¹ Über die daraus entspringende Tendenz zur Allegorik in der religiösen Kunst werden wir dort ausführlich sprechen, wo der kampfbolle Ablösungsprozeß der Kunst von Magie und Religion behandelt wird.

unendlich (wie die wissenschaftliche Widerspiegelung) und ästhetisch streng begrenzt, zum abgeschlossenen Werk abgerundet werden. Wir haben früher im anderen Zusammenhang das Selbstbewußtsein der Menschheit als die eigentliche, tragende Subjektivität der Kunst bezeichnet und sogleich darauf hingewiesen, daß ein solches Selbstbewußtsein nur auf der Basis einer für den Menschen relativ durchsichtig gewordenen Welt möglich ist, daß es auf Taten beruhen muß, die die Außen- und Innenwelt dem Menschen, der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit, unterworfen haben. In diesem Selbstbewußtsein der Menschheit ist der tiefe Humanismus des Ästhetischen mitenthalten. Er erhält einen - auch gedanklich - vollendeten Ausdruck im berühmten Chor der Sophokleischen »Antigone«. Es ist sicher kein Zufall, sondern die organische Koexistenz von denkerischer und dichterischer Weisheit, ein Bekenntnis zum tiefsten Wesen des Ästhetischen, daß der Chor mit einer hymnischen Beschreibung der weltbesiegenden Taten der Menschen beginnt, einer nur vom Tode begrenzten Tätigkeit, deren Grenzen jedoch der Mensch immer weiter hinausschiebt. Und erst dort, wo der Mensch als stadtgründend (für einen Griechen bedeutet dies Gesellschaftsgründung) geschildert wird, erscheint die zentrale innere Problematik, das große Thema aller Kunst: die Kollisionen, die in der Polis zwischen den Menschen erwachsen.

Wir glauben: es genügt, diesen fundamentalen Gehalt aller Kunst nur anzudeuten, um klar zu sehen: es ist unmöglich, daß er am Anfang der Menschheitsentwicklung hervortritt. Jeder versteht - und kluge Ethnographen, Anthropologen haben es wiederholt gezeigt -, daß jede Kunst eine bestimmte Entwicklungshöhe der Technik voraussetzt. Jetzt erhellt es sich, daß die Vorbereitungsperiode noch weiteres erfordert: eine besondere Einstellung zur Wirklichkeit, die, auch wenn sie nicht völlig bewußt wird, nur relativ spät zur Entfaltung gelangen kann, weil ihre Inhalte eine weitgehende Unterwerfung der Außenwelt und eine, im Kampf um deren Verwirklichung erreichte, Selbstsicherheit des Menschen, sein Vertrauen in die eigenen Leistungen und Fähigkeiten objektiv als Basis erfordern. Wenn schon das leichter erwerbende Minimum an Technik das Produkt eines langwierigen Ringens des Menschen mit der Natur war, so muß das hier in weitaus gesteigertem Maße der Fall sein.

Das Eingehülltsein der künstlerischen Mimesis in die magische ist aber mehr als eine bloß äußerliche Notwendigkeit des zufälligen Anfangs. Die Eigenart der hier obwaltenden Dialektik bringt es mit sich, daß das mimetische Künstlertum und die mit ihm verbundene, von ihm geförderte künstlerische Auf-

nahmefähigkeit während dieser Verstecktheit hinter der magischen Nachahmung sich ausbilden, erstarken, so daß, wenn die gesellschaftliche Entwicklung die von uns geschilderten Inhalte, Verhaltensweisen etc. in hinlänglicher Intensität produziert und reproduziert hat, die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit sich von dieser ihrem Wesen nicht entsprechenden Gemeinschaft löst und – freilich langsam, ungleichmäßig, widerspruchsvoll, oft krisenhaft – als selbständig konstituieren kann.

Wenn wir den langwierigen gemeinsamen Weg von Magie und Kunst als nicht rein zufällig bezeichnet haben, so haben wir nicht nur das beide Gebiete beherrschende anthropomorphisierende Prinzip der Weltauffassung gemeint, sondern auch die auf Evokation angelegte Eigenart der Nachahmung die man ebenfalls bei beiden als hervorstechenden Zug vorfinden kann. Wir haben in der Analyse der Widerspiegelung im Alltagsleben vor allem im wechselseitigen Verkehr der Menschen untereinander die Evokation von Gedanken, Gefühlen etc. als wichtiges Moment erkannt. Die magische Nachahmung etwa von Handlungen unterscheidet sich in dieser Hinsicht von der normalen Praxis des Alltags darin, daß das evokative Element radikal in den Mittelpunkt gerückt wird. D. h. wenn z. B. im Leben ein Mensch im anderen bestimmte Gedanken oder Gefühle hervorrufen will, so ist seine Intention darauf gerichtet, gerade diesen Menschen von gerade dieser Sache zu überzeugen; wenn dagegen ein ähnlicher Vorgang magisch nachgeahmt wird, so kommt es bei der Darstellung darauf an, in einer Menge von Zuschauern und Zuhörern den Eindruck zu erwecken, daß der Überzeugungsprozeß beiderseits gelungen ist; die Überzeugung und das Überzeugtwerden, die im Leben die praktische Hauptsache bildeten, werden jetzt zu Mitteln, sie werden zu gestaltenden Inhalten und zu gestalterischen Formen, mit deren Hilfe diese als unmittelbar sinnfällige Einheit erscheinende Begebenheit die beabsichtigten Gefühle oder Gedanken hervorzurufen instand gesetzt werden soll. Während also im Leben die leitende Struktur des Aufbaus mit der des zeitlichen Ablaufs zusammenfällt, die Aktion sich vom Anfang ausgehend in die Richtung des Endes bewegt, natürlich vermittelt der vielen Zufälle, die in der Wechselwirkung verschiedener Bestrebungen immer auftreten, geht ihre mimetische Abbildung vom Endpunkt aus, gruppiert und modelt die zu ihr führenden Bewegungen so, daß dieses Ende auf den Rezeptiven überzeugend, die gewünschten Gefühle, Gedanken etc. evozierend wirkt. Das bringt naturgemäß die Minimalforderung hervor, daß die von diesem Standpunkt aus überflüssigen, ja störenden Zufälle eliminiert, daß jene Momente, die objektiv-inhaltlich Knotenpunkte bilden, evokativ stärker betont

werden. In dieser Umwandlung der gespiegelten Wirklichkeit treten – vom Erlebnisinhalt aus gesehen – noch keine radikal neuen Prinzipien auf; das Weglassen des Überflüssigen, das Betonen der »Kettenglieder« sind, wie wir gesehen haben, wichtige Momente des Widerspiegelungsprozesses schon im Alltagsleben. Dadurch allerdings, daß das Ganze eines bestimmten Widerspiegelungskomplexes konsequent von diesem Standpunkt aus bearbeitet wird, schlagen die an sich bloß quantitativen Änderungen in eine neue Qualität um, entsteht objektiv ein Sprung zwischen den gewöhnlichen Mitteilungsformen des Alltagslebens und dieser Umarbeitung eines ihnen entnommenen, in sich abgeschlossenen, auf bestimmte evokative Wirkungen angelegten, ausgewählten Gebildes. Dieser Sprung braucht selbstredend nicht sofort bewußt zu werden und wird es – vermutlich, da uns über diese Anfänge die genauen Daten vollständig fehlen – höchstwahrscheinlich lange nicht. Das Gefühl einer Steigerung des Lebens und der Reaktionen darauf reicht vollständig aus, um Entstehung und Ausbildung solcher magisch-mimetischen Gebilde verständlich zu machen.

Aus alledem ist es klar ersichtlich, daß die Ausgangslinien der magischen und der künstlerischen Mimesis vorerst fast bis zur Vereinigung konvergieren; unsere folgenden auf die konstituierenden Hauptmomente gerichteten Analysen werden zeigen, wie weitgehend anfangs diese Konvergenz ist. Bevor wir jedoch darauf näher eingehen könnten, muß aufgedeckt werden, daß einerseits die Keime der späteren Divergenzen – objektiv – auch auf dieser Stufe vorhanden sind und daß es andererseits unmöglich ist, ihrer schon in diesem Stadium auch nur keimhaft bewußt zu werden. Wir meinen natürlich die Frage von der Diesseitigkeit und Jenseitigkeit des letztthinnigen Objekts als ausschlaggebender Intention der Mimesis. Die Diesseitigkeit bedeutet unmittelbar so viel, daß die evokative Wirkung des Dargestellten ausschließlich auf die Rezeptivität des Menschen angelegt ist, daß mit der bei ihm erzielten evokativen Wirkung das mimetische Gebilde seinen Zweck vollständig erfüllt hat. Die Jenseitigkeit dagegen erstrebt mit der Nachahmung von Vorgängen Mächte zu beeinflussen, die jene wirklichen Konstellationen angeblich beherrschen, deren – vorwegnehmende – Reproduktion das betreffende mimetische Gebilde ist. (Tänzerische Nachahmung von Krieg, Jagd etc., um den Erfolg der zukünftigen entsprechenden Tätigkeit günstig zu beeinflussen). Das Beeindrucken der wirklichen Zuhörer und Zuschauer ist von der Warte dieser Zielsetzung aus gesehen, nur etwas Akzessorisches. So tief jedoch – objektiv angesehen – die Kluft zwischen diesen beiden Endzielen auch sein mag, sie kann praktisch auf die Verwirklichung der Anfänge

überhaupt keinen Einfluß ausüben. Denn wir haben einerseits festgestellt, daß eine ästhetisch-diesseitige Stellung der Aufgabe auf dieser Stufe real unmöglich ist, andererseits ist es klar, daß die auf Beherrschen der jenseitigen Mächte gerichtete Nachahmung unmittelbar reale Kriterien ihres Gelingens nur in der Durchführung des mimetischen Gebildes, nur in der Wirkung auf die menschliche Rezeptivität finden kann. Denn ob es der Nachahmung gelungen ist, die transzendenten Mächte, wie gewünscht, zu beeinflussen, erhellt sich erst nachträglich, im tatsächlichen Erfolg oder Mißerfolg von Krieg, Jagd etc., also lange nach dem Ablauf der mimetischen Gestaltung. Die Konsequenzen dieser Beurteilung können also höchstens für die nächsten Nachahmungen wirksam werden, wo sich dann der hier angedeutete Zirkel erneut zeigt. Die magische Transzendenz äußert sich also praktisch in einer unmittelbaren, dem Ästhetischen sehr nahekommenden Immanenz. Die nur für eine nachträgliche Analyse – und auch für diese nicht immer – zerlegbare Einheit dieser an sich divergierenden Tendenzen muß man also bei der Praxis der Anfänge als unaufhebbares Faktum zur Kenntnis nehmen. Auf einzelne Punkte, wo diese Divergenz – oft ohne als solche bewußt zu werden – doch zum Ausdruck kommt, werden wir im Laufe der Darstellung dieser Gesamtlage noch zurückkommen.

Nur auf eine dieser Fragen müssen wir hier etwas näher eingehen, nämlich auf bestimmte ekstatische Tendenzen, da diese sich teilweise mit jenen, die in magischer Hülle unbewußt in die Richtung des Ästhetischen streben, eng berühren (Tanz), teilweise aber schon in diesem Stadium diametral entgegengesetzte Richtungen zeigen. Wir meinen jene Riten, Gewohnheiten etc. des magischen Zeitalters, die mit dem Hervorrufen einer Ekstase verknüpft sind. Wir können hier natürlich nicht den ganzen damit verbundenen Komplex behandeln, vor allem nicht ihre Verknüpfung und Gegensätzlichkeit zur Asketik in Betracht ziehen. Nur beiläufig sei bemerkt, daß diese als lang nachwirkende Überreste der magischen Periode zuweilen und in gewisser Hinsicht zur Erkenntnis und zur Ethik ebenso in Konkurrenzverhältnis gesetzt werden, wie die Ekstase zur Mimesis. Diese Wirkungen einer kontemplativen Asketik können wir nicht nur in Indien, in China etc. beobachten, sie spielen auch in der europäischen Kultur von Plotin bis zu Ignatius von Loyola eine nicht unbeträchtliche Rolle. Das gemeinsame Motiv beider ist ein künstliches Hervorrufen gewisser subjektiver Zustände, in welchen und über welche ein Glauben entsteht und verbreitet wird, daß sie den Menschen in sonst unerreichbarer Weise mit transzendenten Mächten in eine direkte Berührung zu versetzen imstande sind.

Gehlen gibt über diese Zustände eine anschauliche Beschreibung: »Tanz, Trunkenheit, toxische Exzesse, Selbstverstümmelung usw. sind von außen nach innen angesetzte Handlungsreihen, und die in ihnen gewollte Übersteigerung und Hypertension der Affektivität und Sensibilität erreicht höchste Grade, weil die aufgelösten Hemmungsenergien in die Dynamik mit eingehen, so zu einer als beglückend empfundenen Befreiung und Entlastung des Menschen von sich führen. Durch den Tanz wird der Mensch in gewissem Grade »reiner Geist« und fähig, in dieser Eigenschaft zu handeln... Es entstehen da Handlungsbereiche und Techniken, welche in der übersteigert-befreiten Innenwelt enden, erstrebt und erlebbar wird »la vie à un degré plus intense« und eine grandiose Umkehr des Lebensschwerpunktes wird ermöglicht...¹«. Das für uns Wesentliche an einer solchen schamanistischen Praxis ist die Abwendung von jeder Art der Erkenntnis, ja der Zur-Kennntnisnahme der Außenwelt, das künstliche Aufpeitschen des Subjekts in einen Zustand, in welchem es sich einbilden kann, der so entstehende Rausch, der für das Subjekt die Beziehungen zur Umwelt psychologisch tatsächlich löktert, ja zeitweilig annulliert, bringe es in ein direktes Verhältnis zu dem, was die jeweilige Kultur sich als das Transzendente vorzustellen pflegt. Hier und in gewissen analogen Erneuerungen der Askese kristallisieren sich jene Tendenzen, die ausschließlich in den Illusionen, entstanden aus der primitiven Entwicklungsstufe der materiellen und geistigen Kultur, fundiert sind, die kurz so zusammengefaßt werden können: da das Subjekt infolge dieser Lage nicht (objektiv: noch nicht) imstande ist, durch Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, durch gedankliche Bearbeitung und praktische Anwendung des so Wahrgenommenen seine reale Umwelt theoretisch und praktisch zu beherrschen, soll dieser »Umweg« über die Erkenntnis wegfallen, soll ein direkter Weg rein nach »Innen« eingeschlagen werden; und da das normale Subjekt des Alltagslebens dazu ungeeignet scheint, da es durch seine Lebensinstinkte nach »Außen« orientiert ist, muß diese seine »Schranke« mit künstlichen Mitteln gewaltsam beseitigt werden. Die Entstehung solcher Auffassungen ist in der magischen Periode selbstverständlich. Ja man kann sogar sagen, daß der von uns – der Verständlichkeit willen – oben skizzierte Kontrast damals sicher nicht ins Bewußtsein trat. Das heißt, die asketischen und ekstatischen Methoden wurden simultan mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit, mit der Mimesis gebraucht und es gab sicherlich zwischen ihnen fließende

¹ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a. a. O. S. 265 f.

Übergänge. Erst viel später, als die Tendenzen zur Ausbildung von Wissenschaft und Kunst erstarkt sind, wird aus dem an sich von Anfang an vorhandenen Gegensatz ein für-sich-seiender. Besonders scharf tritt er hervor, wenn große gesellschaftliche Krisen die Herrschaft jener Klassen zu bedrohen beginnen, die sich ideologisch auf Magie und Religion zu stützen pflegen. Dann treten die reaktionären Seiten dieser Tendenzen noch viel klarer zutage, als in den primitiven Anfangszeiten. Obwohl zu sagen ist, daß, während in der magischen Periode, wie wir zu zeigen versucht haben, sich lange Zeit – untrennbar mit den magischen Vorstellungen selbst vermischt – Elemente, ja bestimmte Kategorien von Wissenschaft und Kunst herauszubilden beginnen, hier die rein niederziehenden Kräfte des primitiven Zustands wirksam werden. Wenn diese, infolge der komplizierten Dialektik in der Entwicklung und Weiterbildung der Klassengesellschaft auch auf entwickelteren Kulturstufen Einfluß erlangen, kann dies nur in reaktionärer Richtung erfolgen.

~~Ekstase und Mimesis sind also einander ausschließende Gegensätze, auch~~ wenn sie in der Wirklichkeit der magischen Periode zuweilen simultan auftreten. Ihr Gegensatz tritt auf dem Gebiet des Tanzens, über welches wir noch ausführlich sprechen werden, klar zutage: während der mimetische Tanz die Intention hat, durch die Nachahmung bestimmter Lebensvorgänge, bestimmte Gefühle in dem Rezipienten zu erwecken – die magische Wirkung der Mimesis auf die transzendenten Mächte spielt in dieser Gegenüberstellung keine unmittelbar wichtige Rolle –, ist der hier zu behandelnde Tanz dazu da, um die Tanzenden selbst in Ekstase zu versetzen.

Erwin Rohde gibt in seiner »Psyche« eine anschauliche Schilderung der thrakischen Tänze zu Ehren des Dionysos: »Die Feier ging auf Berghöhen vor sich, in dunkler Nacht, beim unstäten Licht der Fackelbrände. Lärmende Musik erscholl, der schmetternde Schall eherner Becken, der dumpfe Donner großer Handpauken, und dazwischen hinein der »zum Wahnsinn lockende Einklang« der tief tönenden Flöten... Von dieser wilden Musik erregt tanzt mit gellendem Jauchzen die Schar der Feiernden. Wir hören nichts von Gesängen: zu diesen ließ die Gewalt des Tanzes keinen Atem. Denn dies war nicht der gemessen bewegte Tanzschritt, in dem etwa Homers Griechen in Paeon sich vorwärtsschwingen. Sondern im wütenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz eilt die Schar der Begeisterten über die Berghalden dahin. Meist waren es Weiber, die bis zur Erschöpfung in diesen Wirbeltänzen sich umschwangen; seltsam verkleidet... sonst über dem Gewande Rehfelle, auch wohl Hörner auf dem Haupte. Wild flatterten die Haare, Schlangen... halten

die Hände, sie schwingen Dolche oder Thyrsosstäbe, die unter dem Efeu die Lanzenspitze verbergen. So toben sie bis zur äußersten Aufhebung aller Gefühle, und im »heiligen Wahnsinn« stürzen sie sich auf die zum Opfer erkorenen Tiere, packen und zerreißen die eingeholte Beute, und reißen mit den Zähnen das blutige Fleisch ab, das sie roh verschlingen¹.« Und er faßt den Sinn dieser Gebräuche so zusammen: »Die Teilnehmer an diesen Tanzfeiern versetzen sich selbst in eine Art von Manie, eine ungeheure Überspannung ihres Wesens; eine Verückung ergriff sie, in der sie »rasend, besessen« sich und anderen erschienen... diese äußerste Erregung war der Zweck, den man erreichen wollte. Einen religiösen Sinn hatte die gewaltsam herbeigeführte Steigerung des Gefühls darin, daß nur durch solche Überspannung und Ausweitung seines Wesens der Mensch in Verbindung und Berührung treten zu können schien mit Wesen einer höheren Ordnung, mit dem Gotte und seinen Geisterscharen. Der Gott ist unsichtbar anwesend unter seinen begeisterten Verehrern, oder er ist doch nahe, und das Getöse des Festes dient, den Nahenden ganz heranzuziehen².« Rohde selbst stand in seiner Jugend Nietzsche zu nahe, um solchen Erscheinungen gegenüber wirklich kritisch sein zu können. Darum summiert er sein Urteil über diese Effekte des ekstatischen Tanzes auf die Teilnehmer so: »Übermenschliches und Unmenschliches mischt sich nun auch in ihnen³«; als gewissenhafter Gelehrter versäumt er jedoch nicht, festzustellen, daß es sich hier keineswegs um einen speziellen Wesenszug der griechischen Entwicklung handelt, sondern um eine ganz allgemeine Erscheinung im Leben primitiver Völker, um die Praxis der Medizinmänner, der Schamanen, usw., die sich historisch noch lange erhält (Derwische)⁴. Die kulturellen Voraussetzungen und Folgen solcher Tendenzen brauchen uns hier nicht näher zu beschäftigen. Es genügt für uns, den ausschließenden Gegensatz zu den mimetischen Vorgängen klarzulegen. Auf die ästhetischen Folgerungen, die Nietzsche aus diesen, unkritisch mythologisierten und modernisierten Tatsachen zog, kommen wir in anderen Zusammenhängen zu sprechen.

Wenn wir nun nach diesem notwendigen Exkurs die wichtigsten Bestimmungen, die hier in der Widerspiegelung, in ihrer Transposition zu Gebilden und

¹ Rohde, *Psyche*, Tübingen, 1910, Band II, S. 9 f.

² Ebd. S. 11 f.

³ Ebd. S. 14 f.

⁴ Ebd. S. 24 ff.

Vorgängen mimetischer Art entstehen, etwas näher zu betrachten versuchen, so kommt als primitivstes und allgemeinstes Moment das ihrer Heraushebung aus der normalen Kontinuität des Alltagslebens in Betracht. Mögen einzelne Tatsachen des Lebens noch so abrupt seinen normalen Fluß unterbrechen, ihre Gründe und Folgen gehören doch objektiv diesem Fluß an, sie werden deshalb auch subjektiv als Bestandteile, als Momente des einheitlichen und unteilbaren Lebens von dem Menschen individuell wie gesellschaftlich erlebt. Die mimetischen Gebilde der Magie dagegen – und darin enthalten sie ein wichtiges Wesenszeichen einer jeden späteren Kunst – sind nicht Teile der Gesamtheit des Lebens, sondern Widerspiegelungen eines seiner Teile, jedoch zu einer Ganzheit abgerundet und vom übrigen Leben abgegrenzt. Daraus folgt, daß die Menschen, um diese Widerspiegelungen zu apperzipieren aus der normalen Kontinuität des Lebens gewissermaßen heraustreten müssen; diese Folge von Abbildern des Lebens ist ihrem Wesen nach etwas anderes, als eine normale Fortsetzung des Lebensmoments, an welches sie sich zeitlich anschließt. Ebenso hört mit dem Abschluß eines Gebildes dieses Heraustreten aus dem Leben auf; der Mensch kehrt in sein normales Dasein zurück. Ekstase und Askese wollen dagegen den Menschen radikal aus dem normalen Leben herausreißen; die transzendente Wirklichkeit, die sie zu erzwingen beabsichtigen, soll einen absoluten Bruch mit diesem bedeuten. Darum nimmt ein solches Verhalten keine Rücksicht auf Objektivation, auf Evokation, Rezeptivität, während das mimetische gerade auf Objektivierung und Evokation, auf Rezeption gerichtet ist.

Dieser an sich höchst einfache und überall leicht feststellbare Gegensatz bedarf aber doch einer Konkretisierung, damit er nicht durch metaphysische Überspannung, durch Überschwänglichwerden seine Wahrheit verliert. Austritt aus dem normalen Leben und Rückkehr ins normale Leben müssen nämlich relativ, und zwar in einer besonderen Art der Relativität aufgefaßt werden: der Form und nicht dem Inhalt nach. Was bedeutet das? Vor allem, daß das Herausgehobensein des betreffenden Gebildes aus dem Alltagsleben keineswegs einen radikalen Bruch mit dessen Inhalten bedeutet; im Gegenteil: gerade diese Inhalte (ein Teil dieser Inhalte) erhalten eine neue, spezifische Form in dieser Widerspiegelung. Und dieser objektiven Sachlage entspricht es subjektiv, daß weder die Schaffenden, die Akteure, noch die Rezeptiven solcher Gebilde die Totalität der Inhalte des Lebens verlassen – das könnten sie natürlich auch dann nicht tun, wenn sie es wollten – sondern bloß für eine bestimmte Zeitdauer ihre Einstellung zu ihnen formal verändern: ihre Aufmerksamkeit richtet sich vorübergehend nicht auf das Leben selbst, nur

auf dessen sich hier anbietende oder dargebotene Widerspiegelung. Und mit dem Abschluß dieser temporären Suspension der direkten Beziehung zum Leben selbst, kehren die Menschen notwendig in dieses zurück, wobei naturgemäß jene Erfahrungen und Erlebnisse, die ihnen diese Widerspiegelung gibt, irgendwie in die Gesamtheit ihrer Erfahrungen und Erlebnisse eingearbeitet werden. Diese Suspension kann also mit Recht als eine die Form betreffende betrachtet werden, weil das mimetische Gebilde objektiv wie subjektiv nur durch seine Form die temporäre Abtrennung von der normalen Wirklichkeit vollzieht, nur durch seine spezifische Form die beabsichtigte Wirkung von widergespiegelten Lebensinhalten, die als Inhalte aus dem Leben stammen und ins Leben zurückkehren, hervorbringt. Die Ekstase dagegen ist ein radikaler Bruch mit der Kontinuität des Alltagslebens.

Schon aus dieser Tatsache folgt viel Wichtiges für die Wesensart solcher mimetischen Gebilde. Wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, daß die Eigenart dieser Form sich um ihre Fähigkeit, Gedanken, Gefühle etc. zu evokieren, konzentriert. Daß auch damit kein metaphysisch schroffes Anderssein dem Leben gegenüber entsteht, sondern bloß ein Umschlag ins qualitativ Neue von Äußerungsweisen, die auch das Alltagsleben kennt und nicht entbehren kann, haben wir ebenfalls schon früher gezeigt.

Beide Seiten dieses Verhältnisses der mimetischen Gebilde zum Alltagsleben müssen gleicherweise betont werden. Denn einerseits wäre keine Evokation durch Mimesis denkbar, wenn die Praxis des Lebens bei bestimmten Inhalten, Worten, Gebärden etc. nicht bestimmte gefühlsauslösende Wirkungen fixiert hätte. Diese erhalten natürlich eine formale Steigerung und damit auch neue Qualitäten; aber die Anknüpfung an das Leben, das Herausholen der Inhalte aus dem Leben ist unvermeidlich, wenn eine spontan evokative Wirkung möglich sein soll. Dabei kann es allerdings vorkommen, daß einzelne solcher Elemente im Leben nur keimhaft vorhanden waren und erst durch ihr mimetisches Hervorheben eine aktive Rolle, eine extensive und intensive Bedeutung erhalten. Diese Wechselbeziehung kann in bezug auf diese Wirkungen mimetischer Gebilde nicht energisch genug betont werden. Andererseits und gleichzeitig muß das qualitativ Neue berücksichtigt werden. Wir haben bereits auf das Moment des – relativen – Herausgehobenseins aus dem Fluß des Alltagslebens hingewiesen, und gleichzeitig auch darauf, daß dies eine formale Wesensart hat. Für die dialektische Betrachtungsweise schließt eine solche Feststellung jedoch keineswegs den inhaltlichen Charakter der Wandlungen im mimetischen Gebilde selbst und in seinen bezweckten und erzielten Wirkungen aus. Im Gegenteil. Hegel bestimmt das für uns hier in

Betracht kommende Verhältnis von Form und Inhalt in richtig dialektischer Weise so: »An sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so daß der *Inhalt* nichts ist, als das *Umschlagen der Form* in Inhalt, und die *Form* nichts, als *Umschlagen* des Inhalts in Form¹.« Dieses Umschlagen kann auch auf der primitivsten Stufe beobachtet werden. Denn die für die selbständig gewordene Kunst so wichtige Feststellung von Aristoteles, daß das, was im Leben Gefühle der Unlust auslöst, in der künstlerischen Gestaltung Gefallen erregen kann², ist ein unentbehrliches Moment auch der primitivsten magisch-mimetischen Gebilde. Man denke etwa an einen Kriegstanz. Die drohende Gebärde, besonders eines bewaffneten Menschen ist im Leben natürlicherweise furchterregend oder zumindest zur Abwehr veranlassend. Im Tanz erweckt sie dagegen Freude, Lust und Selbstbewußtheit, weil in ihr, durch sie – je schreckenerweckender sie ist, desto mehr – im Zuschauer das Gefühl evoziert wird: solche Krieger können nicht besiegt werden, folglich werden die unseren den Feind schlagen. Und ähnlich steht es mit verschiedenen Gefühle auslösenden Inhalten im Leben selbst und in seiner mimetischen Darstellung. Die Mimesis ist also, indem sie den Zuschauer und Zuhörer aus dem Fluß des Alltagslebens heraushebt, keine »neutrale«, die Inhalte bloß umschließende Form, sondern schlägt dialektisch ins Inhaltliche, dessen ursprünglichen Charakter relativ, aber qualitativ verändernd, um.

Dieser Wirkung des formalen Heraushebens aus dem Alltag liegt aber noch eine Eigenschaft zugrunde, die für den – vorläufig unbewußt bleibenden – ästhetischen Charakter der mimetischen Gebilde ausschlaggebende Bedeutung hat. Wir meinen ihren räumlich-zeitlich abgeschlossenen, darum notwendig konzentrierenden, die Elemente von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus ordnenden Charakter. Kurz gefaßt: die Verwandlung der Gegebenheiten des Lebens in eine noch so primitive Handlung, in eine Fabel. G. Thomson³ gibt eine gut zusammengedrängte Beschreibung darüber, wie die primitivsten Tänze, Gesänge etc. mit dem wirtschaftlichen Verfall der ursprünglichen Clane sich zu Darstellungen von Mythen, zu ihrer Fixierung einerseits, zu ihrer Weiterbildung und Säkularisierung andererseits entwickelt haben. Wir

¹ Hegel: Enzyklopädie, § 133. Die Priorität des Inhalts in dieser Wechselwirkung wird uns in entwickelteren Verhältnissen noch vielfach beschäftigen. Hier kommt es vor allem auf das wechselseitige Umschlagen ineinander an.

² Aristoteles: Poetik, Kapitel IV.

³ Thomson: a. a. O. S. 15 und S. 103.

haben uns hier nicht mit den Einzelheiten dieses Weges zu beschäftigen. Für uns ist vor allem wichtig, daß auch die alleranfänglichsten mimetischen Gebilde bestimmte Begebenheiten dargestellt haben; sie müssen es tun, denn der magische Zweck, das Beeinflussenwollen jener Mächte, von denen nach dem damaligen Glauben Erfolg oder Mißerfolg dieser Vorgänge im Leben selbst abhing, war nach der magischen Vorstellungswelt nur so zu bewerkstelligen. Nun mußte – schon aus rein praktischen Zweckmäßigkeitsgründen – die betreffende Begebenheit, die in der Wirklichkeit an verschiedenen Punkten eines eventuell weit ausgedehnten Raumes, mitunter tage-, sogar wochen- oder monatelang sich abspielte, auf einen Ort und auf eine relativ kurze Zeit zusammengedrängt werden. Das Prinzip der Konzentration – wieder eine formale Kategorie, wie früher das Herausheben aus dem Fluß des Alltagslebens und zwar eine, die ebenso wie diese, sofort ins Inhaltliche umschlagen muß – richtet sich notwendig vor allem auf den Ablauf der betreffenden widergespiegelten Begebenheit. D. h. es wird überall das Wesentliche der Erscheinungswelt stärker hervorgehoben, als dies im unmittelbaren Ablauf der Geschehnisse im Alltagsleben möglich ist. Die Dialektik von Erscheinung und Wesen tritt deshalb schärfer und ausgeprägter auf, behält jedoch jene Form, die dem Alltagsleben eigen ist: das immanente Enthaltensein des Wesens in der Erscheinung, im Gegensatz zu ihrem methodologischen Trennen und Wiedervereinen im wissenschaftlichen Denken auch auf einer primitiven Stufe. Diese Konzentration soll also, um den magischen Zweck zu erreichen, in verkürzter, zusammengedrängter, das Wesen energisch hervorhebender Weise alle wichtigen Momente darbieten.

In diesem Fall bedeutet jedoch Konzentration eben das, was in der später selbständig gewordenen Kunst als Fabel figuriert. Aristoteles¹ bestimmt die Fabel als eine kunstmäßige, richtige Zusammenstellung der Geschehnisse. Sie ist – auch in ihrer primitivsten Form – mehr als ein bloßes Nacheinander: gerade die magische Zwecksetzung erzielt eine teleologische Anordnung der Teile auf ein bestimmtes dargestelltes Ziel hin, wodurch nicht nur innerhalb gewisser Grenzen das Nacheinander in ein Auseinander, in eine kausale Verknüpfung umschlägt (auch wenn diese Kausalität eine phantasmagorische ist), sondern auch bestimmte Steigerungen, Stillstände, Rückschläge etc. im Sinne der Zwecksetzung einander angefügt und auseinander entwickelt werden. Eine für die spätere Literatur so zentral gewordene Kategorie,

¹ Aristoteles: Poetik, Kapitel VI.

wie die Fabel entsteht also mit sachlicher Notwendigkeit aus den magischen Zielsetzungen der allerprimitivsten mimetischen Gebilde¹.

Natürlich unterscheidet sich diese Fabel noch gewaltig von den späteren dichterischen Handlungen. Vor allem ist sie weitaus loser, der Anspruch auf zwingenden Kausalzusammenhang ist noch äußerst bescheiden. (Der Tanz bleibt – in dieser Hinsicht – auch später auf einer relativ primitiven Stufe stehen, auch wenn er in jeder anderen Beziehung schon längst über die Anfänge hinausgewachsen ist.) Noch wichtiger ist aber ein anderes, ebenfalls aus dieser Konstellation sich ergebendes Moment: das der Menschendarstellung, der Charaktergestaltung. Auch hier ist es sehr lehrreich, einen Rückblick von einer späteren Warte auf die Anfänge zu werfen, insbesondere wenn in reiferen Gebilden noch gewisse Überreste früherer Traditionen, wenn auch nicht im Sinne eines bewußten Historismus, aufbewahrt geblieben sind. Es ist schon oft aufgefallen, wie schroff Aristoteles die Priorität der Handlung vor den Charakteren im Drama betont: »Denn die Tragödie ist die nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung, von Leben in Glück und Unglück².« Und er betont in den folgenden Sätzen den Primat des Handelns im Leben mit großer Energie. Unmittelbar – praktisch wie theoretisch für die spätere Entwicklung – folgt daraus, daß im Drama die Handlung die Charaktere und nicht umgekehrt bestimmt und zum Ausdruck bringt. Wenn wir jedoch diese Betrachtungen von Aristoteles nicht in bezug auf ihre spätere Entwicklung, sondern als Rückblick auf die Entwicklung der Kunst ins Auge fassen, so zeigen sie, daß alle mimetischen Gebilde, aus denen sich das Drama allmählich herausentwickelt hat, notwendig mit Handlungen ohne Charaktere (in unserem Sinn) operiert haben, daß die Charakterzeichnung als Aufgabe der Kunst ein relativ spätes Produkt ihrer Entfaltung ist, dessen Wachstum starke Hemmungen überwinden mußte. Das entspricht durchaus der Überlieferung, daß die Tragödie sich aus dithyrambischen Chören entwickelt hat, daß ihre jambischen, eigentlich dramatischen Charaktere gestaltenden Teile später als die Chöre, aus ihnen entstanden sind.

Hinter allen diesen Tatsachen steht aber etwas gesellschaftlich Wichtiges: erstens, daß das soziale Substrat der Menschendarstellung, die Lebens-

¹ Inwiefern der der Fabel zugrunde liegende Widerspiegelungstatbestand, entsprechend verallgemeinert und modifiziert, auch in einigen anderen Künsten eine wichtige Rolle spielt, werden wir später sehen.

² Aristoteles: Poetik, Kapitel VI.

tatsache, deren Widerspiegelung die dichterische Charakterzeichnung ist, in primitiven Zuständen nicht vorhanden war, besser gesagt: sich in einem Stadium befand, in welchem seine mimetische Wiedergabe noch nicht in Betracht kommen konnte. Natürlich waren die Menschen auch einer solchen Gesellschaft individuell verschieden; mehr oder weniger geschickt, standhaft, tapfer, ehrlich oder verlogen etc.; diese Eigenschaften kamen jedoch nur insofern in Betracht, als sie für die Gemeinschaft nützlich oder schädlich waren. Wie sie sich – nach unserem Gefühl, das für diese Periode noch nicht gilt – im »privaten« Verkehr der Menschen untereinander auswirkten, repräsentiert jedoch kein öffentliches Interesse. Es konnte also eventuell in seinen Wirkungen dargestellt werden, ohne daß seine psychologisch-moralische »Ableitung«, die individuelle Charakteristik der Gestalt zum allgemeinen Bedürfnis geworden wäre. Das Bedürfnis – sowohl im Leben wie in seiner Widerspiegelung – nach einer individuellen Charakterisierung taucht erst mit den Konflikten auf, die aus den Beziehungen von Individuen und Gesellschaft entspringen; also in einer viel späteren Periode, nach der Auflösung des Urkommunismus. Und die Entwicklung des griechischen Dramas zeigt, wie langsam auch diese Kollisionen zu einem Interesse an individueller Charakterisierung führten. Jedenfalls zeigt sich – als Ergänzung des hier Angedeuteten – daß die Kollision einerseits eine fundamentale Kategorie der literarischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, sie vollzieht die eigentliche Loslösung der Literatur aus ihrer ursprünglichen Einheit mit Tanz, Gesang etc.; andererseits daß auch eine solche, derart grundlegende Kategorie nicht am Anfang steht, sondern das Produkt einer relativ fortgeschrittenen gesellschaftlichen Entwicklung ist. ~~Das bewahrheitet die Richtigkeit unserer früheren Darlegung über den Mythos des »angeborenen« Charakters des ästhetischen Verhaltens zur Wirklichkeit an einem konkreten Fall. Die genaue Ausführung der hier entstehenden konkreten Probleme ist wiederum die Aufgabe des historisch materialistischen Teils der Ästhetik.~~

Zweitens kann man hier die Entstehung einer anderen fundamentalen Kategorie der Ästhetik verfolgen: die des Typischen. Jene Konzentration in der Widerspiegelung der Begebenheiten des Lebens, die, wie wir gesehen haben, schon mit der rein magischen Mimesis unzertrennbar verknüpft ist, kann nur dann wirksam werden, wenn solche Geschehnisse und Reaktionen auf solche Momente des Lebens hin ausgewählt und gruppiert werden, die die Menschen sofort, unmittelbar als Abbilder des betreffenden Teils aus ihrem Leben zu apperzipieren imstande sind. In diesen Bedürfnissen, worin das später bewußt gewordene »tua res agitur« in magischer Hülle auftritt,

ist auch der Ansatz zum Typischen im Keime enthalten. Freilich wie wir es oben in bezug auf die Handlung sehen konnten, noch ohne jene innere, fruchtbare Widersprüchlichkeit, die aus der widersprüchlich organischen Einheit, von Typischem und Individuellem in den Charakteren entspringt. Darum muß in diesem Anfangsstadium sowohl jener Spielraum für die Bewegung der Widersprüche innerhalb des Typischen vom Durchschnittlichen bis zum Exzentrischen, die aus der dialektischen Einheit des Individuellen und des Typischen entspringen, fehlen, wie die dadurch bedingte freie künstlerische Auswahl aus den widerspruchsvoll typischen Erscheinungen des Lebens, die in der entwickelten, selbständig gewordenen Kunst so vielfältige Formen der Problematik hervorruft. In der primitiven Typik erscheint bloß die gesellschaftliche Seite der späteren Einheit der Widersprüche und zwar, unseren früheren Darlegungen entsprechend, mehr als das Typische von Situationen und Begebenheiten als das von Charakteren. Natürlich müssen auch diese letzteren ein Minimum an Individualisiertheit besitzen; schon die persönlichen Eigenschaften der beteiligten Tänzer etc. besorgen dies. Aber dieses Minimum löst sich im gesellschaftlichen Charakter des Typischen restlos auf. Die Grundlage ist natürlich der bereits angegebene soziale Zustand. Dieser findet in den damals möglichen Widerspiegelungsformen einen ihm angemessenen Ausdruck. Denn es ist auch aus der späteren künstlerischen Entwicklung heraus evident, daß Tanz und tänzerische (halbtänzerische) Gebärden, gesungene Verse, Musik etc. weitaus weniger individualisieren können und müssen als das rein und bloß gesprochene Wort. Es ist kein Zufall, daß dieses ein viel späteres Produkt der Entwicklung ist, ebenso wenig ist es ein Zufall, daß der Tanz – in der Hauptlinie seiner Entwicklung – auf dieser Stufe der Typisierung verharret, und sich als selbständige Kunstgattung konstituiert.

Aber bereits diese Eigenart der primitiven Typik, die aus der magischen Praxis mit spontaner Notwendigkeit herauswächst, enthält in sich Keime der Divergenz zwischen Magie und Kunst. Ursprünglich fallen wohl beide Bedürfnisse restlos zusammen. Das Auseinanderstreben der beiden Tendenzen kann erst beginnen, wenn die gesellschaftliche Entwicklung Kollisionen zwischen Individuum und Gesamtheit produziert, was natürlich, als typische Erscheinung, nur mit dem Zerfall des Urkommunismus, mit der Entstehung der ersten Klassendifferenzierung einsetzen kann. Gewisse objektive Momente eines Auseinanderstrebens treten freilich früh ein. Denn so stabil und – scheinbar – unveränderlich primitive Gesellschaften auch sein mögen, das noch so langsame Wachsen der Produktivkräfte führt doch neue Momente ins

Leben, in die Beziehungen der Menschen zueinander, in ihr Verhältnis zur Natur ein. Diese drücken sich darin aus, daß die magisch darzustellenden Inhalte solche Momente sich spontan einverleiben und sei es auch nur in der Weise, daß bestimmte alte Mythen – eventuell ganz spontan und unbewußt – neu interpretiert werden. Da es nun zum Wesen der ästhetischen Form gehört, Form eines bestimmten Inhalts zu sein, da in der beabsichtigten evokativen Wirkung der magisch-mimetischen Gebilde diese Eigenart des Ästhetischen – freilich spontan und unbewußt – implizite enthalten ist, entstehen notwendigerweise Bewegungen in der Richtung der inhaltlichen wie formellen Rezeption des Neuen. Magie ist aber stets und streng zeremoniell. Die mimetischen Gebilde sind von der magischen Seite immer als Zauber, als Ritus gemeint. Die Tendenz: Töne, Worte, Gebärden rituell zu fixieren, folgt zwangsläufig aus dem magischen Vorstellungskreis, in welchem die objektiven Ergebnisse, die durch den Ritus erreicht werden sollen, das Beherrschen oder Beeinflussen der transzendenten Mächte, an bestimmte Worte, Gebärden etc. in einer bestimmten Reihenfolge gebunden sind. Wir werden auf den daraus folgenden Kampf zwischen Magie und Kunst später zu sprechen kommen. Hier sei nur so viel bemerkt, daß die magische Leitung die Tendenz hat, das primitiv Typische zum Konventionellen, zur streng fixierten Tradition erstarren zu lassen. Dabei ist es schon aus diesen Darlegungen ersichtlich, daß die strenge Gebundenheit, das Ritenhafte und Zeremonielle der magischen (und religiösen) Intentionen aus deren Bindung an eine Transzendenz folgt. Unmittelbar und anfangs fallen die beiden magischen Zwecksetzungen: Beeinflussen der transzendenten Mächte und unmittelbar evokative Wirkung auf die Rezeptivität der Menschen zusammen. Erst später, in den geschilderten Konfliktsfällen, die mit dem Eindringen neuer Inhalte und in ihrer Folge von neuen Formen entstehen, treten Tendenzen der Trennung dieser beiden Momente auf: die evokative Intention ist naturgemäß, schon um der spontanen Wirkung willen zur Aufnahme des Neuen, inhaltlich wie formal, bereit, dagegen muß die auf Transzendenz gerichtete darauf dringen, die traditionell geheiligten Inhalte und Formen der Widerspiegelung und Darstellung möglichst unverändert aufzubewahren, denn die Wirkung auf die transzendenten Mächte ist ja an bestimmte Inhalte und vor allem an die bestimmten Formen der Widerspiegelung und Darstellung des Lebens gebunden. Das Erstarren ins Konventionelle hat hier seine Wurzel, keineswegs in irgendeinem »Kunstwollen«, das als solches noch gar nicht vorhanden sein konnte, das sich höchstwahrscheinlich aus diesem Zwiespalt, aus dem dialektischen Zerfallen der ursprünglichen – an sich ursprüng-

lich widerspruchsvollen – Einheit herausentwickelte. Ob und wann dabei neben den rituell-konventionellen mimetischen Gebilden auch volkstümliche entstehen, in denen sich bereits eine diesseitige Freude an dem Abbilden der Wirklichkeit der Menschen für den Menschen ausspricht, ob und wann sich die Kunst als selbständige Gestalt des gesellschaftlichen Lebens herausbildet, ob und wann ein Kompromiß zwischen Evokation und Konvention zustande kommt, etc. etc.: sind Fragen, auf die nur von einer historisch materialistischen Ästhetik geleitete Einzelforschungen befriedigende Antworten werden geben können. Für unsere Zwecke genügt das bloße abstrakte Vorzeigen der hier zutage tretenden Divergenz, um diese als Etappe, als Moment der philosophischen Genesis der Kunst zu begreifen.

Um diese Genesis nun nicht eingleisig, aus einem einzigen Widerspruch abzuleiten, sondern in der Richtung auf Vielseitigkeit des Gegenstandes vorzuschreiten, müssen wir wieder auf das Stadium vor dem Zutagetreten der Divergenz zurückgreifen und das Moment der Evokation einer eingehenderen Analyse als bisher unterwerfen. Das nächste Problem, das wir jetzt ins Auge fassen müssen, ist der dialektische Zusammenhang der Evokation mit dem Mimetischen. Den Ausgangspunkt bildet zweifellos die Nachahmung als die primitivste Form, der ursprünglichste Ausdruck von Elementartatsachen im Verkehr des Menschen mit der Wirklichkeit. Und zwar sowohl im subjektiven wie im objektiven Sinn. Objektiv, indem die Widerspiegelung der Vorgänge der Wirklichkeit unerlässlich für das Erhalten des Lebens ist. Subjektiv – und hier tritt die primitive Nachahmungsform der Wirklichkeit zum erstenmal deutlich hervor –, indem das Kopieren »eingearbeiteter«, bewährter Reaktionsformen auf die objektive Wirklichkeit die Fertigkeiten des Lebewesens im Kampf für seine Existenz ausbildet, fixiert, unter Umständen auch steigert. Darum muß diese primitivste Form der Nutzbarmachung des Widergespiegelten schon im tierischen Leben auftreten; so insbesondere, wie bereits erwähnt, in den Spielen junger Tiere. Man kann hier sogar bestimmte Distanzierungsmomente, die später im Leben der Menschen, in der Mimesis ausschlaggebend werden, keimhaft feststellen. Es sind weniger die offenbar sichtlichen Lustgefühle, die das Spielen erweckt – obwohl auch darin die Spuren der Verbindung von Nachahmung und Evokation der Lustgefühle vorhanden sind –, denn diese entspringen offenbar aus einer unmittelbaren Freude an der eigenen erworbenen Geschicklichkeit, sind also unzertrennlich an den Akt des Spieles gebunden. (Der Grad der Lebensnähe im Spiele zeigt sich auch bei vielen Spielern, die bei Verlust etc. beim Spiel, auch wenn es sich nicht um materiellen Verlust handelt, ebenso in Wut geraten,

ebenso depressiv affiziert werden, etc. können, wie bei realen Begebenheiten des realen Alltagslebens; wenn man zu sagen pflegt, daß zum richtigen Spiel, zum schmerzlosen Verlierenkönnen, etc. eine gewisse Kultur gehört, so hat man diese vom Leben wenig scharf distanzierte Seite des Spiels richtig gekennzeichnet.) Wichtiger ist die Distanz in der spielerischen Nachahmung selbst; wenn etwa spielende Hunde das Beißen nur markieren, aber nicht wirklich beißen etc., so zeigt das eine gewisse – instinktive – Abgrenzung zwischen nachgeahmter Wirklichkeit und widergespiegelter Nachahmung an, und damit zugleich die dadurch zustande gekommene Evokation bestimmter Gefühle.

In der Welt des Menschen geht aber die Nachahmung über diese Unmittelbarkeit hinaus. Es wird zwar oft auch auf entwickelter Stufe direkt nachgeahmt, jedoch auch diese direkte Nachahmung weist über ihre Unmittelbarkeit hinaus, strebt einer gewissen – sinnlich bleibenden – Verallgemeinerung zu. Das spielerische Einüben wird zum Nebenprodukt, besser gesagt, einerseits zur Voraussetzung, indem etwa gerade jene am Kriegstanz teilnehmen, die alle dazugehörigen Bewegungen bereits am besten beherrschen, andererseits ist die Beziehung auf die zukünftige Wirklichkeit, in welcher aus dem Spiel der Ernst des Lebens wird, keine instinktiv-unbestimmte, sondern auf ein ganz bestimmtes kommendes Ereignis bezogen, z. B. auf eine bestimmte bevorstehende Kriegshandlung. Diese Konkretheit beinhaltet aber eine Verallgemeinerung höherer Art als die bloß instinktive, unbestimmte Bezogenheit auf das Leben im allgemeinen. Natürlich liegt eine Verallgemeinerung schon auf sehr niedrigen Stufen vor: das fixierte Gefühl einer Analogie. Ob das Analogisieren bloß gefühlsmäßig bleibt, oder ob bereits von einer gewissen Begrifflichkeit her zwei Gegenstände (Vorgänge) miteinander in Verbindung gesetzt werden, die unmittelbar-äußerlich einander mehr oder weniger ähnlich sind – ist doch der Kriegstanz eine Widerspiegelung, eine Nachahmung der wirklichen Schlacht – ändert nichts an der analogisierenden Abenteuerlichkeit und Unfundiertheit des aus ihm gezogenen Schlusses: daß der in der Widerspiegelung erfochtene Sieg den in der Wirklichkeit herbeizuführen berufen ist.

Diese Struktur zeigt sich in der ganzen magischen Theorie und Praxis der Nachahmung. Frazer gibt darüber eine gute und plastische Beschreibung: »Durch seine Unkenntnis der wahren Ursachen der Erscheinungen irregeleitet, glaubt der primitive Mensch, daß er die großen Phänomene der Natur, von denen sein Leben abhängt, nur nachzuahmen braucht, um sie hervorzubringen, und daß sofort durch eine geheime Sympathie oder mystische

Beeinflussung das kleine Schauspiel, das er im Waldesschatten, in der Bergschlucht, auf einsamer Heide oder an sturmtobter Küste aufführt, von machtvolleren Darstellern auf einer größeren Bühne aufgenommen und wiederholt wird. Er bildet sich ein, wenn er sich in Laub und Blüten kleidet, so hilft er damit der kahlen Erde, sich mit Grün zu schmücken, und meint durch sein Spiel vom Tod und Leichenbegängnis des Winters jene düstere Jahreszeit wirklich zu verbannen, und dem leichten Schritt des einziehenden Frühlings den Weg dadurch zu ebnen¹.« Es ist leicht, wie dies auch Frazer tut, aufzuzeigen, wie ein solches Analogisieren sachlich völlig aus der Luft gegriffen ist. Für uns ist es jedoch hier wichtiger, welche kategorialen Momente der Weltauffassung dahinterstecken und wie es um deren Entwickelbarkeit – vor allem in der Richtung auf das Ästhetische – bestellt ist. Da müssen wir uns an das früher Dargelegte über Analogie und Analogieschluß erinnern, denn daß derartige Verallgemeinerungen der unmittelbaren Nachahmungen auf Analogien basiert sind, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Hegel erblickt nun, wie früher gezeigt wurde, in der den Analogieschluß verbindenden Mitte eine unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen und begründet damit, richtig, seine problematischen Seiten vom Standpunkt der Logik und der Wissenschaftlichkeit. Ganz anders steht diese Frage, wenn wir den Gebrauch der Analogie in der magischen Praxis vom Standpunkt der Genesis des Ästhetischen in der Umhüllung der Magie betrachten. Dann hat diese Struktur der Schlußform, die eine abgekürzte, abstrahierende Fassung dessen ist, was bei solchen – verallgemeinerten – Widerspiegelungen real vorhanden ist und vor sich geht, deutlich zwei Seiten. Einerseits das gedankliche Ordnen, das inhaltliche Erfüllen in der magischen Praxis, in welcher die logische Problematik sich zweifellos auswirken muß, jedoch, infolge der niedrigen Stufe des gesellschaftlichen Seins und Bewußtseins so langsam, daß sie auf das tatsächliche Funktionieren solcher magischen Nachahmungen kaum einen wahrnehmbaren Einfluß haben kann. Andererseits ist die Nachahmung selbst da, unmittelbar in ihrer sinnlich-dynamischen Konkretheit, als die eines einzelnen Geschehens, Vorgangs etc., die jedoch zugleich in ihrer Gesamtheit etwas anderes, Höheres, Allgemeineres bedeuten oder wenigstens auf ein solches hinweisen. Und zwar in einer solchen Weise, daß die Bedeutung, der Hinweis nicht unbedingt als abstrakte Verallgemeinerung erscheint, daß vielmehr der sinnlich-konkrete Vorgang

¹ Frazer: a. a. O. S. 467.

als solcher die Bedeutung in sich enthalten soll. Es ist klar, daß, wenn wir mit Lenin in den Schlußformen eine Widerspiegelung der allgemeinsten Bestimmungen realer, sich konkret wiederholender Tatbestände erblicken, hier in unmittelbar-sinnlicher Erscheinungsweise dasselbe widergespiegelt wird, was das logische Wesen des Analogieschlusses ausmacht: eben die unmittelbare Einheit der Allgemeinheit und der Einzelheit. Diese lezhinnige Identität des Inhalts bedingt, daß auch die diese formenden Kategorien dieselben sein müssen. Die entscheidende Divergenz setzt darin ein, daß die Kategorien, ihre Relation zueinander, ihr Verhältnis im geformten Inhalt neue Funktionen und mit ihnen neue Strukturverhältnisse erhalten.

Wenn wir nun auf dieses Neue reflektieren, so sehen wir, daß eine solche unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen sich hier nur durch die notwendige, aus dem Wesen der Inhalt-Form-Verbindung folgende evokative Intention der Mimesis verwirklichen kann. Denn im strikten Sinne der Unmittelbarkeit ist auch in diesem Fall nur das Einzelne gegeben. Daß in seiner mimetischen Abbildung das Allgemeine miterlebt wird – etwa in Frazers Beispielen der Zusammenhang des Jahreszeitwechsels mit solchen unmittelbar menschliche Vorgänge nachahmenden Darstellungen –, ist teilweise eine Folge der magischen Weltauffassung und ihres Verkündigtseins, teilweise aber und gerade im unmittelbaren Erlebnis, die der evokativen Wirkung der mimetischen Formen. Diese beiden Seiten sind natürlich nur durch gedankliche Analyse voneinander sauber zu trennen, im unmittelbaren Erlebnis fließt jedes Moment ins andere über, sie verstärken sich gegenseitig in diesem gelebten Einswerden.

Die Analyse darf jedoch bei dieser unmittelbaren Vereinigung nicht stehenbleiben. Die strukturelle Tatsache, daß es sich um die unmittelbare Einheit des Einzelnen mit dem Allgemeinen handelt, hat für das historische Schicksal der Mimesis außerordentlich weittragende Konsequenzen. Vor allem haben wir es mit einer mimetischen Struktur zu tun, die für das spätere Schicksal der Kunst von außerordentlicher Wichtigkeit ist: mit der Allegorie. Soll diese näher begrifflich bestimmt werden, so müssen wir wieder die oben bestimmte Einheit der Identität und der Verschiedenheit ins Auge fassen. Daß das Einzelne hier mit dem Allgemeinen unmittelbar identisch sein soll, gibt ihm einen neuen Akzent seiner gewöhnlichen Erscheinungsweise gegenüber: es erhält, ohne seine Einzelheit als solche aufzugeben, eine starke Bedeutungsbelastetheit. Eine Tendenz dazu ist notwendigerweise schon in der Alltagswirklichkeit vorhanden. Denn sonst wäre diese – in ihrer Erlebtheit – ein zusammenhangloses, pulverisiertes Chaos. Es ist nur rein formallogisch

möglich, solche Einzelheiten durch rein gedankliche Relationen miteinander zu verbinden, sie dadurch begreifbar zu machen. Wenn im Alltag die Beziehung nicht auf die Gegenstände selbst, die sie verknüpft, irgendwie abfärben würde, wäre kein unmittelbares Wissen, kein alltägliches Denken möglich. (Wieweit dieses problematisch ist, steht hier nicht zur Diskussion.) Auch wäre eine evokative Wirkung der mimetischen Gebilde nicht möglich, könnte sie nicht auf eine so entstandene Bereitschaft zur Apperzeption der bedeutungsbelasteten Einzelheit rechnen. Die mimetisch entstandene quantitative Steigerung bringt jedoch auch hier eine neue Qualität hervor: eine weitaus stärkere Konkretheit jener Bedeutung, die die Einzelheit als Einzelheit unmittelbar an sich trägt, und zugleich eine weitere, weiterverzweigte Verallgemeinerung, eine unmittelbare Verbindung mit zumindest einer wichtigen Macht des Lebens. Erst eine derart intensiv bedeutungsbelastete Einzelheit kann mit der Allgemeinheit unmittelbar identisch erlebt oder gedacht werden.

Dieses Zusammenfallen der beiden Momente darf aber ihre Differenz, ihr Auseinandergehen innerhalb der unmittelbaren Einheit nicht verdecken, denn beide gehören nicht nur zusammen, sondern auch ihr Konvergieren und Divergieren hat einen hohen Grad der Simultaneität. Das noch so bedeutungsbelastete Einzelne ist nämlich an sich doch nicht das Allgemeine in seiner bestimmten Begrifflichkeit, wo es allein beheimatet ist, und dieses mag sich noch so sehr ins Sinnliche konkretisieren, es kann doch nie unmittelbar zum schlichten *hic et nunc* des Einzelnen herabsteigen. Dieses bewegte Auf und Ab zwischen Identität heterogener Momente und ihrer Verwandtschaft gerade im Akt des Entfernens bringt ihre lebendige Bewegtheit in der evokativen Wirkung solcher allegorisch-mimetischen Widerspiegelungen der Wirklichkeit hervor. Goethe hat diese Wesensart der Allegorie sehr deutlich empfunden und so ausgesprochen: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei¹.«

Das bezieht sich jedoch auf einen gesellschaftlich-kulturellen Zustand, in welchem sowohl die mimetische Erscheinungsform der Allegorie wie ihr transzendentes Objekt gleichermaßen nacherlebbar sind, in welchem die oben beschriebene Bewegung wirklich als unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen wirkt. Darin steckt jedoch das aus ihrem eigenen Wesen

¹ Goethe: *Maximen und Reflexionen*, a. a. O. Bd. XXXV. S. 325 f.

entspringende innere Zersetzungsprinzip der Allegorie. Wenn Hegel die Allegorie kahl und frostig nennt¹, so drückt er damit ebenso genau ihren negativen Wirkungspol aus, wie Goethe ihren positiven bestimmt hat. Diese Negativität entsteht aus historischer Notwendigkeit, sobald die Entwicklung der Gesellschaft, ihre Veränderung, der im mimetischen »Schluß« enthaltenen Allgemeinheit den unmittelbar-evokativen Charakter nimmt, diese entweder zum totalen Verschwinden bringt, oder wenigstens, wenn sie bekannt bleibt, zur bloßen Begrifflichkeit verblassen läßt. Die dieser Verbindung beraubte bedeutungsbelastete Einzelheit kann unter Umständen bis zu einem gewissen Grade evokativ wirkend bleiben, es fehlt ihr jedoch der krönende, der Rundheit und Vollendung bringende Abschluß; sie ragt gewissermaßen ins Leere; mit dem Unverständlichwerden der ihr transzendenten Allgemeinheit ergänzt sie sich in eine wirkliche Transzendenz, ins Nichts. ~~Natürlich spielt sich dieser Prozeß bei verschiedenen mimetischen Gebilden verschieden ab. Die, wie wir gesehen haben, ebenfalls abbildende, und der ursprünglichen Absicht nach sicher in den meisten Fällen allegorische abstrakte Ornamentik bleibt von diesem Sinnverlust für den späteren Betrachter so gut wie unberührt. Bei echt mimetischen Gebilden gibt es eine große Skala der Übergänge zwischen vollem Leerlauf und fast ungestörtem Wirksambleiben. (Über die ästhetischen Probleme der Allegorie wird im letzten Kapitel die Rede sein.)~~

Art und konkrete Gründe der hier entstehenden Varietät gehören nicht hierher, ~~sie sind ein Problem des historisch-materialistischen Teils der Ästhetik.~~ Hier soll nur, abstrahierend auf ein Moment hingewiesen werden, worin ein weiterer Schritt zur Genesis des Ästhetischen philosophisch sichtbar wird. Dieser Schritt geht sowohl über die bloße Einzelheit wie über die abstrakte Allgemeinheit und auch über die unmittelbare Einheit beider hinaus. Er gelangt dahin, daß die Einzelheit nicht mehr bloß bedeutungsbelastet wird, sondern bedeutungserfüllt, daß die Allgemeinheit aufhört ein transzendentes, intentionales Objekt der Einzelheit zu sein, sondern diese in allen ihren Poren durchdringt, allen ihren Atomen innewohnt, daß also aus der bloß unmittelbaren Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen ihre reale, organische, zur neuen Kategorie gewordene Einheit wird: die Besonderheit. Erst wenn dieser Prozeß vollendet wird, hat sich das Ästhetische als wirkliches, selbständiges Prinzip der Menschheitsentwicklung konstituiert. Hier, wo wir noch die

¹ Hegel: Ästhetik, Werke, a. a. O. X. I. S. 513 f.

Wege der Genesis philosophisch aufzudecken versuchen, kann dieses Problem nur als Perspektive aufgeworfen werden. Seine Analyse und Konkretion gehört einem weiteren Stadium unserer Betrachtungen an. Es mußte aber wenigstens als Perspektive am Horizont erscheinen, damit sichtbar werde, wie die das Ästhetische vorbereitenden Kategorien und Verhaltensarten aus bestimmten Momenten der magischen Praxis herauswachsen; nur die klare Sicht ihres Wohin kann ein Licht auf das Dunkel des Woher werfen. Denn erst hier kann sichtbar werden, wie die unzertrennbare Verknüpfung des Evokativen mit dem Mimetischen eine radikal neue Art der Weltbetrachtung der Widerspiegelung hervorbringt, eine andere als die wissenschaftliche, aber eine gleichwertige: beide widerspiegeln dieselbe Wirklichkeit, ihre Inhalte und die diese formenden Kategorien müssen also letzten Endes eine Identität besitzen. Jedoch die neue Objektivität, die als evokative Widerspiegelungsform auf den ganzen Menschen bezogen ist, schafft eine originelle Umarbeitung, Umgruppierung dieser Kategorien, hilft vorhandene, verborgene (auch vor der Wissenschaft verborgene) Inhalte zu entdecken und auch die bereits entdeckten in neuer Beleuchtung erstrahlen zu lassen.

Nachdem wir hier weit vorausgeeilt sind, um bestimmte Zusammenhänge zwischen Alltagsleben und Genesis der Kunst richtig beschreiben zu können, kehren wir zu den Phänomenen des ersteren zurück. Wir haben bereits bei verschiedenen Gelegenheiten sehen können, daß die Evokation ein wichtiger Faktor des Alltagslebens der Menschen ist. Es gibt eine unübersehbare Mannigfaltigkeit der gesellschaftlichen – und innerhalb ihres Bereiches der individuellen – menschlichen Beziehungen, in denen sie eine unentbehrliche, eine ausschlaggebende Rolle spielt. Und zwar nicht nur dort, wo Erscheinungen in der Natur, Begebenheiten des gesellschaftlichen und individuellen Lebens solche Wirkungen spontan, unbeabsichtigt, hervorbringen, sondern auch als bewußt angewandtes Mittel, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Wir verweisen dabei bloß auf die – sicher sehr frühen – Versuche, die Mitmenschen für irgendeine Absicht zu gewinnen, eine Lebensäußerung, aus welcher später die forensische Rede, die Kunst der Rhetorik, etc. herausgewachsen sind; es ist eine elementare Lebensstatsache, daß das gegenseitige Beeinflussenwollen der Menschen sich nicht auf eine rein verstandesmäßige Argumentation beschränken kann, daß vielmehr ein wechselseitiges Sichunterstützen von argumentativen und evokativen Momenten den normalen Gang der Überredung ausmacht; bei beiden kommen sicherlich Anwendungen der Mimesis mehr oder weniger häufig vor, vor allem zur Steigerung der evokativen Wirkungen.

Die enge Verbindung des Evokativen und des Mimetischen im Alltagsverkehr der Menschen hat zur Grundlage jene Ausbildung der Sinne, über welche wir in Verbindung mit den Wirkungen der Arbeit auf die Weltauffassung des Menschen bereits gesprochen haben. Wir verweisen nur auf zwei entscheidend wichtige Faktoren. Da ist erstens die Bewegungsphantasie. Ihre Ausbildung macht die Menschen nicht nur geschickter in ihren tagtäglich notwendigen Verrichtungen, sondern macht sie auch dazu fähig, bei der bloßen Andeutung z. B. einer Gebärde, deren späteren Ablauf in der Phantasie erlebend vorwegzunehmen, um gar nicht davon zu sprechen, daß die Nachahmung eines Bewegungsvorgangs imstande ist, diesen selbst in der Phantasie des Zuschauers evokativ zu reproduzieren. Dasselbe bezieht sich natürlich auch auf Geräusche, auf die Bezeichnung bestimmter Aktionen durch Worte etc. Auch hier ist die Dialektik von Erscheinung und Wesen wirksam. Je entwickelter die Bewegungsphantasie ist, desto entferntere und weiterentwickelte Erscheinungen können auf einem solchen Wege zu unmittelbar und evokativ wirkenden Erlebnissen werden.

Zweitens muß hier kurz über die – ebenfalls durch die Arbeit entwickelte – Arbeitsteilung der Sinne gesprochen werden. Wir haben früher gesehen, wie z. B. Wahrnehmungen von ursprünglich (ihrer unmittelbar angesehen natürlichen Eigenart nach) den Tastempfindungen entsprechenden Eigenschaften der Dinge, wie z. B. Schwere, allmählich rein visuell apperzipiert werden können. Die sogenannten höheren Sinne, Gesicht und Gehör erhalten dadurch – im Gegensatz zu den anderen Sinnen – eine Tendenz auf Universalität, die weit über den Bereich der Arbeit hinausgeht. Der ausgebildete Verkehr der Menschen miteinander, die in diesem Verkehr sich entfaltende Menschenkenntnis stützen sich weitgehendst auf eine Weiterbildung dieser Arbeitsteilung der Sinne, auf diesen tendentiellen Universalismus von Gesicht und Gehör. Denn hier entwickelt sich die Fähigkeit, Problemkomplexe, die für den menschlichen Verkehr unentbehrlich sind, nunmehr nicht bloß durch Vergleich der Aussagen mit der Realität, durch gedankliches Durcharbeiten der Erfahrungen etc. zu beurteilen, sondern solche Erfahrungen unmittelbar visuell und auditiv zu machen. (Natürlich geht zeitlich-historisch das letztere dem ersteren vor.) Wenn jemand, um ein recht einfaches Beispiel anzuführen, seinem Gesprächspartner sagt: ich sehe Dir an, daß Du lügst, oder: ich höre, daß Du die Unwahrheit sagst, so steckt hinter diesem, alltäglich und trivial gewordenen Tatbestand eine ins äußerste ausgedehnte Universalität des menschlichen Gesichts und Gehörs. Und zwar nicht bloß eine Verfeinerung ihrer Wahrnehmungsfähigkeit. Eine solche ist

auch bei den anderen Sinnen möglich, bei diesen jedoch nur innerhalb ihrer eigentlichen angeborenen Funktionen im körperlich-seelischen Haushalt des Menschen. Natürlich entwickelt sich auch hier mit der Verbreiterung der Kultur die Möglichkeit einer Ausdehnung der unmittelbaren Wahrnehmungen auf fernerliegende Gebiete. Es ist z. B. möglich, durch Riechen (etwa eines Parfüms) festzustellen, daß eine Frau unter dem Einfluß einer bereits vergangenen Mode steht. Aber dazu muß man – außerhalb des Bereichs des Riechens – wissen, wie die herrschende Parfümmode ist und die Verknüpfung ist deshalb bloß assoziativ, eine an die Sinneswahrnehmung sich anschließende gedankliche Feststellung. Die Geruchs- und Geschmacks-»Symphonien« von Huysmans sind also abstrakte, hohle und dekadente Phantastereien, die mit dem Wesen des Ästhetischen nichts zu tun haben.

Die Universalität von Gesicht und Gehör führt dagegen dazu, daß wir Phänomene visuell und auditiv wahrnehmen, die unmittelbar weder gesehen noch gehört werden können; genauer gesagt: im menschlichen Gesicht und Gehör bilden sich Empfindungsfähigkeiten aus, mit denen im visuellen bzw. auditiven Medium sehr weit vermittelte, sehr weitliegende Gegenständlichkeits- und Ausdrucksformen für Gesicht und Gehör nicht nur apperzipierbar, sondern schon in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit spontan deutbar und bewertbar werden. Es bedarf keiner ausführlichen Erklärung, daß die hier angedeutete Menschenkenntnis von der Praxis des Alltagslebens, deren Bedürfnissen entsprechend, ausgebildet wird. Es ist ebenfalls evident, daß die so entstandenen Widerspiegelungen der Wirklichkeit evokativen Charakters sind oder zumindest auch Elemente der Evokation mitenthalten. Da sie aus der Alltagspraxis entstehen, müssen sie einerseits eine Tendenz zur annähernden Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit haben; natürlich innerhalb der Grenzen dieser Fähigkeiten im Alltagsleben überhaupt, sogar – im individuellen Leben – vielleicht mit noch größeren Fehlerquellen, als bei anderen Widerspiegelungssphären des Alltags. Dazu muß natürlich bemerkt werden, daß die Alltagspraxis, gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit, wenn auch oft langsam und ungleichmäßig, völlig falsche Abbildungen der Wirklichkeit doch aus sich ausmerzen muß. Andererseits und zugleich hat diese Art der visuellen oder auditiven, tendentiell universellen Widerspiegelung einen inhärenten evokativen Charakter. Wenn im früher gegebenen Beispiel das Lügen des Gesprächspartners visuell oder auditiv festgestellt wird, so ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die Gefühlsreaktion nicht etwas daran bloß assoziativ oder gedanklich Angeknüpftes, sondern entspringt unmittelbar aus der sinnlichen Wahrnehmung selbst, ist

deren integrierender Teil. Die objektive Tendenz auf Universalität, die wir für Gesicht und Gehör festgestellt haben, hat auch eine entsprechende subjektive Kehrseite: es ist der ganze Mensch, mit allen seinen Gefühlen, Leidenschaften, Gedanken etc., der die Tendenz hat, auf das ihm zugängliche Ganze der Welt so zu reagieren.

III *Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis*

Erst von hier aus läßt sich der allmähliche Prozeß der Ablösung des Mimetisch-Ästhetischen, d. h. der differenziert und selbständig gewordenen ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit vom allgemeinen Boden des Alltagslebens begreifen. Um hier die ersten Übergänge im Sinne einer philosophischen Genesis klarzulegen, muß noch eine Bestimmung festgehalten werden, die freilich ihrem Ursprung nach ebenfalls dem Alltag angehört: das bewußte Leiten der evokativen Elemente einem bestimmten Zwecke zu, ihr wohldurchdachtes Kombinieren, Arrangieren, Steigern etc. in der Richtung auf dieses Ziel. Es ist unschwer einzusehen, daß wir es hier mit einer elementaren Tatsache des Alltagslebens zu tun haben¹. In jedem Gespräch, das mit einer materiellen, geistigen oder moralischen Absicht verbunden wird, wird das Gesagte dementsprechend aufgebaut, es wird versucht, die sinnliche und intellektuelle Rezeptivität des Zuhörenden in die gewünschte Richtung zu lenken. Diese Tendenz kann sich naturgemäß im Alltagsleben nicht ungehindert entfalten. Vor allem, weil der menschliche Verkehr stets die Kreuzung, das Sich-aneinander-Messen verschiedener, oft antagonistischer Bestrebungen ist. Das von einem Individuum versuchte Leiten der Erlebnisse und der Gedanken des anderen wird also immer wieder von den Mitbeteiligten unterbrochen, abgelenkt, vereitelt, aus einem Angriff in eine Verteidigung verwandelt etc. Und als bloßes Mittel bestimmter, konkret-praktischer Zwecke hat das Leiten vom Standpunkt des Alltagslebens seine Aufgabe mit einem solchen faktischen Erreichen oder Verfehlen erfüllt oder es hat versagt. Hierin liegt, vom Standpunkt der Alltagspraxis aus, sein alleiniges Kriterium. Natur-

¹ N. Hartmann, der auf dieses Moment der Lenkung großes Gewicht legt, übersieht die wirklichen Verbindungen und darum auch die echten Gegensätze zwischen Alltagsleben und Kunst: *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 58 ff.

lich kann auch hier die technische Vollendung, unabhängig von der konkreten Zweckerfüllung beurteilt werden; wir sprechen von geschickten, schlaun, beredten, etc. Menschen und von ihrem Gegenteil. Aber auch in diesem Falle bleibt das angegebene Kriterium in Geltung; wir meinen diesmal, daß die positiv beurteilten Mittel unter »normalen« Umständen ihren Zweck erreicht hätten, bei den negativ eingeschätzten dagegen betrachten wir den eventuell faktisch verwirklichten Zweck als Produkt eines günstigen Zufalls.

Dazu kommt, daß im menschlichen Verkehr notwendigerweise Argumentation und Evokation je nach Zweck, Lage etc. ununterbrochen sich abwechseln, einander ablösen. Das Evokative und innerhalb seines Bereichs das Mimetische ist nur eines der angewendeten Mittel, dessen Wert oder Unwert – mit den eben angegebenen Beschränkungen – danach beurteilt wird, wie effektiv es das Vollbringen der konkreten Absicht zu fördern imstande ist. Welche dieser Komponenten, in welcher Proportion etc. angewendet wird, ist eine rein pragmatisch-faktische Angelegenheit. Es ist darum kein Zufall, daß, obwohl die Antike die äußerste Aufgipfelung solcher Tendenzen des menschlichen Verkehrs, die forensische Beredsamkeit, als Kunst aufgefaßt hat, die Rhetorik sich doch nie zu wirklichen Gesetzmäßigkeiten erheben konnte; sie pendelt fast übergangslos zwischen den falschen Extremen eines – oft sophistischen – Pragmatismus und einer – völlig abstrakten – Allgemeinheit hin und her.

Wie immer das Prinzip des bewußten Leitens der Evokation in den mimetischen Gebilden entstanden sein mag, so ist einerseits sicher, daß eine relative Ausbildung der obengeschilderten Tendenzen die unerläßliche Voraussetzung der Entstehung und Wirkung eines solchen Leitens gewesen ist, andererseits daß das neu entstandene, rein evokative Leiten einen qualitativen Sprung gegenüber seinen Erscheinungsweisen im Alltagsleben bedeutet. Um diesen Sprung, seinem wahren und konkreten Wesen nach zu begreifen, ist es unbedingt notwendig, einige der hier entstehenden neuen Bestimmungen der mimetischen Gebilde etwas näher ins Auge zu fassen. Die ausschlaggebendste dieser Bestimmungen scheint auf den ersten Anblick eine reine Tautologie vorzustellen: das mimetische Gebilde ist keine Wirklichkeit, sondern bloß deren Widerspiegelung. Indessen löst sich der tautologische Charakter dieser Aussage auf, wenn wir bedenken, daß der Rezeptive hier – und nur hier – mit der Widerspiegelung und nicht mit der Wirklichkeit selbst konfrontiert wird. Unmittelbar ist dies natürlich auch in der Alltagswirklichkeit so: in jeder Mitteilung, die einen direkt oder indirekt mimetischen Charakter hat, wird

unmittelbar die Widerspiegelung (in Wort und Gebärden etc.) apperzipiert. Entscheidend jedoch ist, daß die Widerspiegelung in solchen Fällen sofort mit der Wirklichkeit selbst konfrontiert wird und die Wirkung hört augenblicklich auf, sobald dieser Vergleich ein Nichtübereinstimmen des Vorbilds mit dem Abbild zeigt. Und zwar handelt es sich um den Vergleich einer konkreten mimetischen Ausdrucksform, mit einem konkreten einzelnen Wirklichkeitsstück, das es zu reproduzieren vorgibt. Der Sprung, dessen Wesen wir hier untersuchen, besteht gerade darin, daß dieser unmittelbar-konkrete Zusammenhang zwischen einem einzelnen Objekt der Widerspiegelung und der ihm entsprechenden Wirklichkeit suspendiert wird. Damit wird die Verbindung mit der Wirklichkeit nicht abgerissen, denn bestimmte Vergleiche zwischen den Details der mimetischen Gebilde und den allgemeinen Erfahrungen des Rezeptiven werden ununterbrochen gezogen. Wenn dieses nicht ununterbrochen und unmittelbar an solche Erfahrungen appellieren könnte, wäre es um seine evokative Wirkung geschehen. Wesentlich ist jedoch, daß im zweiten Falle es sich nicht um die eine oder andere reale Episode der Wirklichkeit (oder um deren Verknüpfung) handelt, sondern um ein konkretes Ganzes, um ein Ensemble. Und der Rezeptive ist sich dessen bewußt, daß dieses Ganze – als solches – nicht wirklich ist, sondern eben eine Widerspiegelung der Totalität der Wirklichkeit oder die eines ihrer wesentlichen Teile als Totalität auffaßt und darstellt.

Eine solche Beziehung zur Widerspiegelung der Wirklichkeit ist aber nur möglich, wenn sowohl deren Elemente, wie ihre Kombination auf Evokation angelegt sind. Jede gedankliche, begriffliche Form der Widerspiegelung fordert schon im Alltagsleben einen ununterbrochenen Vergleich mit ihrem Urbild in der Wirklichkeit, und zwar sowohl den des Ganzen, wie den aller einzelnen Details. Das ist die unabweisliche und richtige Verhaltensart der Erkenntnis, die – bei Strafe des Untergangs – sich auch im Alltagsleben durchsetzen muß. Darum hat diese Art der Widerspiegelung, wie bereits ausführlich dargelegt, eine desanthropomorphisierende Tendenz, die sich schon in der primitivsten Arbeitspraxis durchzusetzen beginnt, d. h. eine Tendenz, sich von subjektiven Voreingenommenheiten, von Befangenheit in der subjektiven Unmittelbarkeit etc. zu befreien. Die auf solcher Linie sich ausbildende und sich zum Ausdruck bringende Widerspiegelung muß deshalb stets die Intention haben: so treu wie möglich das objektive Wesen, das An-sich der Wirklichkeit nachzubilden; die Widerspiegelung hat also zur entscheidenden Funktion, zwischen dem Bewußtsein und der von ihm unabhängig existierenden Wirklichkeit zu vermitteln, das An-sich durch die Widerspiegelung in

ein Für-uns zu verwandeln. Der Grundtendenz nach kann sich deshalb die Widerspiegelung nicht selbständig machen und ein eigenes unmittelbares Verhältnis zum Bewußtsein statuieren. Wo dies geschieht – und es geschieht im Alltagsdenken und auch in der Geschichte nicht selten – entsteht eine Verdunkelung der Wahrheit. Das ist deutlich in der Rhetorik sichtbar; sobald die formale Forderung, um jeden Preis evokative Wirkung zu erzielen, die Oberhand erhält über die wahre Spiegelung der Objektivität durch die Gedanken, verfällt diese Disziplin in eine mehr oder weniger zynische Sophistik. Dies zeigt das Verhältnis des durch ständigen Vergleich mit der Wirklichkeit kontrollierten Denkens zur Evokation ziemlich genau an. Natürlich kann jede Erkenntnis der Wirklichkeit vehemente und tiefgehende Gefühle, Leidenschaften etc. hervorrufen; es ist also gar keine Übertreibung, von evokativen Wirkungen des Denkens zu sprechen. Sogar seine konkrete und geistreiche Form kann in ähnlicher Weise wirken. Es gehört jedoch zum Wesen der Sache, daß das Evokative in allen Lebensfunktionen, bei denen das richtige Erfassen der objektiven Wirklichkeit dominiert – auch im Alltagsleben –, nur eine sekundäre, akzessorische Bedeutung haben kann. ~~Das oben gestreifte Problem des Sophistischen in der Rhetorik bezeichnen gerade die zugespitzteste Form jener Lagen, in denen das denkerische Erfassen der Wirklichkeit zum Mittel einer von ihm an sich unabhängigen Evokation erniedrigt wird. (Daß sich all dies auch auf die Publizistik bezieht, versteht sich von selbst.)~~

Anders ist es – schon im Alltagsleben – um die Evokation und vor allem um die evokative Mimesis bestellt. Es gibt unzählige Situationen im Verkehr der Menschen miteinander, in denen die Aufrichtigkeit des geäußerten Gefühls, dessen evokative Wucht – mit relativem Recht – die dominierende Rolle spielt. Wenn z. B. eine über den Verlust ihres Sohnes verzweifelte Mutter in leidenschaftliche Klagen über diesen Tod ausbricht, die Tugenden des Verstorbenen preist, etc., so ist es eine durchaus zweitrangige Frage, ob die dabei geäußerten Lobpreisungen einer Kontrolle der Wirklichkeit objektiv standhalten können. Ähnlich, wenn z. B. über einen Menschen eine ihn charakterisierende Anekdote erzählt wird; hebt diese bestimmte typische Züge der gesellschaftlichen, der seelischen oder moralischen Wirklichkeit richtig hervor, so wird sie evokativ wirken, und es wird – wieder mit relativem Recht – nicht untersucht, ob die in ihr zusammengedrungene Begebenheit ein wirkliches Faktum, dessen übertriebene Darstellung oder eine rein erfundene Fiktion ist; der bekannte Ausspruch: »Se non e vero e ben trovato« bezeichnet ziemlich genau unser Verhalten zu dieser Art von Lebensäußerungen.

Allerdings sind in der letzteren Verhaltensweise bereits deutliche Elemente des Ästhetischen enthalten, so daß es bei unserer Unkenntnis der Anfänge schwer zu entscheiden ist, ob es sich in solchen Fällen um eine Keimform der Erzählkunst oder um einen der zahlreichen Fälle handelt, in denen die bereits entstandene Kunst das Alltagsleben befruchtet und bereichert. Jedenfalls ist das Verhalten in beiden angeführten Beispielen sehr verschieden. So sehr, daß im ersten Fall die evokative Wirkung fast ausschließlich von der subjektiven Aufrichtigkeit abhängt. Von einem bewußten Leiten der Reaktionen des Rezipierenden im eigentlichen Sinne des Wortes kann also hier nicht die Rede sein, ja ein Zur-Geltung-Kommen solcher Tendenzen bedeutet im Leben eine Abschwächung der Spontaneität, der subjektiven Aufrichtigkeit, also der echten Quelle der evokativen Wirkung. Eine gewisse Tendenz zur Leitung der Erlebnisse des Rezipierenden ist freilich in jeder Mitteilung implizite enthalten, auch hier, da das Erwecken eines möglichst heftigen Mitgefühls als Intention jeder solchen Äußerung innewohnt. Sie bezieht sich jedoch auf das Ganze des kommunizierten Tatsachen- und Gefühlsinhaltes und nicht auf die Mitteilungsform, nicht auf die Details und vor allem nicht auf ihre Anordnung.

All dies hat zur Folge, daß in den evokativen Äußerungen des Alltagslebens das Mimetische nur ein Element der Gesamtmitteilung sein kann. Entscheidend ist das Bewegtwerden der Menschen durch die Tatsachen und Begebenheiten des Lebens selbst; dieses soll in möglichst unveränderter Faktizität die Evokationen hervorrufen; auch wo Mimetisches angewendet wird, ist es ein bloßes Mittel, um das Wirkliche selbst als solches zu einer erlebbaren Wirklichkeit zu bringen. Das evokativ Mimetische ist also im Leben zwar ein – sehr wichtiges – Vermittlungsglied im Erlebenlassen der Wirklichkeit, aber eben nur ein Vermittlungsglied, und die unmittelbare Beziehung zur Widerspiegelung wird auch hier, nicht nur in der Erkenntnis, stets und notwendigerweise überschritten. Der junge Hegel hat in seinen Berner Aufzeichnungen bei Betrachtung der griechischen Klageweiber im Peloponnesischen Krieg auf diese Zusammenhänge hingewiesen. Er sagt über den Schmerz im Alltagsleben: »Die größte Linderung des Schmerzes ist, ihn auszuschreien, ihn rein in seinem ganzen Umfang gesagt zu haben. Durch die Äußerung wird der Schmerz objektiv gemacht und das Gleichgewicht zwischen dem Subjektiven, das allein vorhanden ist, und dem Objektiven, das im Schmerz nicht ist, hergestellt... Aber wenn das Gemüt noch voll, der Schmerz noch ganz subjektiv ist, so hat nichts anderes Platz darin. Auch die Tränen sind so eine Entladung, so eine Äußerung, eine Objektivierung des Schmerzes. Der Schmerz

hat sich dann, da er subjektiv ist, und auch objektiv geworden ist, zum Bilde gemacht. Aber da der Schmerz seiner Natur nach subjektiv ist, so ist es ihm sehr zuwider, aus sich herauszugehen. Nur die höchste Not kann ihn dazu treiben¹.« Von hier aus leitet nun Hegel die evokative Wirkung der bereits zur Kunst gewordenen Klagegesänge ab: »Aber wenn die Not vorbei, wenn alles verloren und er (der Schmerz, G. L.) Verzweiflung geworden ist, so verschließt er sich in sich, und hier ist es höchst wohlthätig, ihn herauszubringen. Durch nichts Heterogenes kann dies geschehen. Nur indem er sich selbst gegeben wird, hat er sich als sich selbst und als etwas zum Teil außer sich. Ein Gemälde tut diese Wirkung nicht. Er sieht nur, aber bewegt sich nicht. Die Rede ist die reinste Form von Objektivität für das Subjektive. Sie ist noch nicht Objektives, aber doch die Bewegung nach Objektivität. Klage in Gesang hat zugleich noch mehr die Form von Schönerem, weil sie nach einer Regel sich bewegt. Klagegesänge bestellter Weiber sind daher das Menschlichste für den Schmerz, für das Bedürfnis, sich seiner zu entladen, indem man ihn am Tiefsten sich entwickelt und in seinem ganzen Umfang sich vorhält. Nur dies Vorhalten allein ist der Balsam².« Die von uns aufgezeigten Übergänge sind hier deutlich sichtbar, und die Übereinstimmung scheint uns um so wertvoller, als Hegel, den Grundprinzipien seines Philosophierens entsprechend, das Moment der Mimesis vernachlässigt, und nur ganz allgemein von Subjektivität und Objektivität spricht.

Damit ist der Umkreis der mimetischen Evokation im Alltagsleben, wenigstens in seinen größten Konturen, umrissen. Es braucht wohl kaum wiederholt zu werden, daß auch ihre zuletzt erwähnten Vorkommensweisen als Voraussetzung, als Material etc. für die eigens hergestellten mimetischen Gebilde unerläßlich sind. Ihre noch so kursorische Analyse zeigt jedoch schon von vornherein klar an, daß der qualitative Sprung, von welchem wir sprachen, ganz eng auf das neue Moment des unmittelbaren und unmittelbar nicht überholbaren Verhalten der Rezeptiven zu einem widergespiegelten Abbild der Wirklichkeit und nicht zu dieser selbst fundiert ist. (~~Über die vermittelten Zusammenhänge der hier verwerteten Widerspiegelung mit der Wirklichkeit, haben wir bereits gesprochen.~~) Erst auf diesem Boden kann sich die aus dem Leben herauswachsende, ihm gegenüber aber qualitativ neue Funktion der Evokation entfalten. Dazu ist noch zu bemerken, daß ein Verhalten zur

¹ Zitiert nach Rosenkranz: Hegel, Berlin 1944, S. 519.

² Ebd. S. 519 f.

Widerspiegelung der Wirklichkeit und nicht zu dieser selbst noch eine andere, entscheidend wichtige, strukturelle Konsequenz hat. Während nämlich im Alltag, wie wir gesehen haben, auch die mimetische Mitteilung den Charakter eines Kampfes zwischen verschiedene Ziele verfolgenden Gesprächspartnern hat, so daß in ihr von einem einheitlichen und zielbewußten Leiten der Evokation nur sehr bedingt, nur in seltenen Grenzfällen die Rede sein kann, entsteht in der mimetischen Evokation ein einheitliches Gebilde, das um dieser einheitlichen Leitung willen aufgebaut ist. Mögen also sämtliche Momente einer solchen geleiteten Einheit im Alltagsleben vorhanden sein und funktionieren, dieses ihr Ensemble bedeutet einen qualitativen Sprung, das Entstehen von etwas radikal Neuem. Ebenso steht die Sache in subjektiver Hinsicht. Im Alltagsleben wird bei solchen Mitteilungen die Regel sein, daß beide Partner sich zugleich aktiv und rezeptiv verhalten; die Rezeptivität wird sogar sehr oft ein bloßes Sprungbrett zum aktiven Eingreifen sein; in solchen Fällen ist die aufmerksamste Rezeptivität – zumindest: auch – darauf gerichtet, die Schwächen der Positionen im Vortrag des Gesprächspartners zu erspähen und auszunützen. Erst wenn die Menschen einem – evokativ mimetischen – Gebilde gegenüberstehen, das reines Widerspiegeln, ganz und gar nicht Wirklichkeit ist, entsteht eine reinliche Scheidung der beteiligten Subjektivitäten in Schaffende und Rezeptive. Die vielfachen und gleitenden Übergänge mußten schon in der Erklärung der Genesis aufgezählt werden, sie dürfen aber den hier deutlich gewordenen Sprung nicht verdunkeln. Die neue Aufgabe, durch welche die eigentlich ästhetische Abbildung der Wirklichkeit entsteht, wird, wie schon wiederholt betont wurde, durch die magische Nachahmung gestellt. Es wurde ebenfalls auf deren Doppelseitigkeit, deren innere Dialektik, die die spätere Trennung von Magie und Kunst begünstigt, hingewiesen, zugleich aber auch darauf, daß in den Anfangsstadien diese Widersprüchlichkeit noch nicht in Erscheinung tritt, daß vielmehr die Loslösung der ästhetischen Widerspiegelung von der des Alltags sich gerade in dem durch die Magie bestimmten Rahmen von Zielsetzungen, von Schaffens- und Wirkungsbedingungen vollzieht, daß erst der sich in ihr vollziehende Trennungsprozeß vom Alltag der ästhetischen Widerspiegelung die Möglichkeit darbietet, sich später von Magie (und Religion) loszulösen, selbständig zu machen, und ihre eigentliche Funktion im Gesamtleben der Gesellschaft zu übernehmen.

~~Wir kennen bereits die hier ausschlaggebenden magischen Zielsetzungen. Die entscheidende Konvergenz mit dem Ästhetischen, die Vorbereitungsarbeit für die Ausbildung einer spezifisch ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit~~

seitens der Magie besteht erstens darin, daß als Ziel die Abbildung eines einheitlichen und in sich geschlossenen Lebensvorgangs gesetzt wird, wodurch, wie wir bereits gesehen haben, wichtige ästhetische Kategorien, wie die Fabel, das Typische sich spontan herauszubilden beginnen. Das zweite wichtige Moment ist das eben jetzt von uns Behandelte: dieser einheitliche und in sich abgerundete Lebensvorgang bildet nicht nur inhaltlich eine geschlossene Einheit – derartiges kann ausnahmsweise auch im Alltagsleben vorkommen –, sondern besteht formal aus der ausschließlichen Anwendung der Widerspiegelung der Wirklichkeit und der temporären Ausschaltung der Wirklichkeit selbst; die Rezeptiven werden also einem systematisch geordneten Gebilde aus Widerspiegelungsbildern gegenübergestellt, deren einheitliche, evokative Wirkung das zu erreichende Ziel ist. Daß der Vergleich mit der Wirklichkeit nicht endgültig aufgehoben, sondern nur suspendiert ist, haben wir ebenfalls schon hervorgehoben. Die Vergleichsbasis bilden die Wirklichkeitserfahrungen der Rezeptiven vor der Evokation durch das mimetische Gebilde, sowie die stets – freilich in höchst verschiedenartiger Weise – nach ihrer Aufnahme vollzogenen Vergleiche des wirkenden Ganzen mit der Totalität ihres bisher erworbenen Lebensbildes, dessen eventuelle Modifikation durch diese Eindrücke, ihr Einarbeiten in diese Totalität, ihre Bereicherung etc. durch sie. Dies alles widerspricht keineswegs der unmittelbaren Suspension der Wirklichkeit, gehört vielmehr, wie wir später ausführlich darlegen werden, zum ~~Wesen des ästhetischen Verhaltens, begründet die Stelle der Kunst im System der gesellschaftlichen Lebensäußerungen der Menschen.~~

Gerade darum ist der in der ästhetischen Literatur häufig angewendete Terminus »Illusion« so irreführend. Das Element der Täuschung oder Selbsttäuschung, das diesem Ausdruck unausmerzbar innewohnt, fehlt völlig in jedem echt ästhetischen Erlebnis: es ist ein unmittelbares Sich-Hingeben an einen einheitlichen Komplex von Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit, ohne irgendwelche »Illusion«, mit der Wirklichkeit selbst zu tun zu haben. Wenn zuweilen in der Beschreibung von ästhetischen Gebilden, von der tiefen, echten etc. Wirklichkeit der Gestaltung die Rede ist, so ist damit etwas völlig Verschiedenes gemeint, das nichts mit einem Vortäuschen der Wirklichkeit selbst zu tun hat. Freilich tauchen solche Anschauungen oft auf. Sie sind aber teils Ausdrücke einer naiven Verwunderung über große technische Fortschritte in der künstlerischen Reproduktion der Wirklichkeit (Typus der Zeuxisanekdote), teils Motive im Kampf um die Berechtigung der Kunst zu einer selbständigen Existenz (Kunst als Lüge). Das wichtigste Moment dieses Komplexes ist aber ein Residuum der magischen Mimesis.

Denn nur im Zusammenhang mit der beabsichtigten Wirkung des mimerischen Gebildes auf ihm gegenüber transzendente Mächte tauchen Vorstellungen auf, die ihm eine über die evokative Wirkung weit hinausgehende, in der Wirklichkeit selbst als Wirkliches sich betätigende Funktion zuschreiben. Frazer beschreibt die Grundlage dieses Vorstellungskreises so: »Die bekannteste Anwendung des Satzes, daß Gleiches wieder Gleiches hervorbringt, ist vielleicht der Versuch, den viele Völker zu allen Zeiten gemacht haben, nämlich einen Feind zu verwunden, zu schädigen oder zu vernichten durch die Beschädigung oder Vernichtung eines Bildnisses von ihm, in dem Glauben, daß geradeso wie das Bild, so auch der Mensch leide, daß er sterben muß, wenn sein Bild vernichtet wird¹.« Es ist für diese Anschauungsweise charakteristisch, daß die Vernichtung eines Abbildes einen ähnlichen magischen Effekt haben soll, wie die von bestimmten Bestandteilen des Körpers selbst. (Haare, Nägel etc.) Natürlich handelt es sich in der rein imitativen Magie (Kriegstänze etc.) um ähnliche Wirkungen auf transzendente Mächte. Mit alledem dehnt sich das Aktionsfeld der mimerischen Gebilde in der Einbildung des magischen Zeitalters weit über die evokative Wirkung hinaus.

Das, was wir früher - vorläufig - als allgemeine Dualität der magischen Mimesis bestimmt haben, erhält so eine weitere Konkretisierung: die Bezogenheit auf das Transzendente ist nicht nur der Grund einer späteren Divergenz zwischen magischer und ästhetischer Widerspiegelung auf einer entwickelteren Stufe, sondern erweist sich als innere Widersprüchlichkeit der entstehenden Mimesis von allem Anfang an. Unser Satz, daß in Anfangsstadien magische und ästhetische Widerspiegelung konform gehen, daß diese sich erst in Zusammenarbeit mit jener ausbilden, zur späteren Selbständigkeit entfalten kann, wird dadurch keineswegs aufgehoben. Der soeben aufgezeigte Widerspruch relativiert diesen Satz bloß dahin, daß von Anfang an innerhalb dieser Konformität auch entgegengesetzte Tendenzen wirksam werden, die die Konstituierung der ästhetischen Widerspiegelung vielfach modifizieren, hemmen, stellenweise sogar völlig verhindern können. Hegel weist z. B. auf das Verbot der künstlerischen Nachahmung von Lebewesen bei den Mohammedanern hin, mit der sicher aus der magischen Periode stammenden Argumentation, z. B. in bezug auf die Abbildung eines Fisches: »Wenn dieser Fisch am Jüngsten Tage gegen Dich aufstehen und sagen wird, Du hast mir wohl einen Leib gemacht, aber keine lebendige Seele, wie wirst Du Dich dann

¹ Frazer: a. a. O. S. 18.

gegen diese Anklage rechtfertigen!¹» Ähnliche magische Überreste treten in bezug auf die wunderwirkende Macht der Kunstwerke zur Zeit des byzantinischen Bildersturmes auf, etc. Und hinter der Jahrtausende dauernden Polemik gegen die Kunst als »Lüge«, als »Täuschung« stehen ebenfalls, wenn auch im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung noch so variierte Residuen einer solchen magischen Anschauung. Die ausführliche Darlegung der konkreten Folgen dieser Sachlage gehört wieder in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik. Für unsere Zwecke reicht es aus, den hier auftauchenden Widerspruch als Moment der philosophischen Genesis der ästhetischen Widerspiegelung ganz allgemein darzulegen!

Alle diese hemmenden Tendenzen können aber den wesentlich evokativen Charakter der in der magischen Periode entstandenen, von der magischen Weltanschauung geleiteten mimetischen Gebilde nicht aufheben. Denn gleichviel welche auf Transzendenz gerichtete Intentionen diese mitbestimmen, die evokative Zwecksetzung bleibt für ihre Mehrzahl doch das unmittelbar bestimmende Prinzip. Erst wenn wir die bisher getrennt analysierten Momente: einheitliches Gebilde aus Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit, Absicht der Evokation in ihrer Auswahl und Anordnung, bewußtes Leiten der evokativen Wirkungen durch eine solche Komposition in ihrem lebendigen dialektischen Zusammenwirken, in ihrem wechselseitigen sich Durchdringen betrachten, treten jene Tendenzen ganz klar hervor, die zur Entstehung des Ästhetischen führen. Schon formal zeigt sich sogleich, daß Komposition und Leiten zumindest zwei Seiten eines und desselben Prozesses anzeigen. Es ist der metaphysische Fehler vieler - hauptsächlich neuzeitlicher - ästhetischer Betrachtungen, zwischen beiden eine genaue Grenze ziehen zu wollen: als ob es einen kompositionellen Zusammenhang der Teile eines Kunstwerks geben könnte, unabhängig von dem Bestreben, die evokativen Wirkungen der Teile, der Details in bezug auf den Eindruck des Ganzen zu ordnen, zu steigern, aneinander abzustimmen. Solche dem Wesen des Ästhetischen diametral entgegengesetzte Anschauungen konnten nur im Kapitalismus auf dem Boden einer grenzenlosen Entfremdung von Schaffen, Werk und Rezeption voneinander und von den Bedürfnissen der Menschen entstehen. Hier entwickelt sich nämlich einerseits eine aus Erfahrungen ausgebildete »reine« und darum geist- und seelenlose Technik des bloß formalen Effekts, einer leeren oder verlogenen Evokation und andererseits als Abwehr dagegen,

¹ Hegel: Ästhetik, Wk. a. a. O. X. I. S. 56.

die oben geschilderte Theorie eines von der Wirkung gesonderten Werkes an sich. So sehr eine solche Entwicklung gesellschaftlich-geschichtlich verständlich ist, so sehr widerspricht sie der echten kategorialen Struktur der ästhetischen Widerspiegelung. Diese ist spontan bestrebt, bestimmte Eindrücke, Gefühle, Leidenschaften etc. zu erwecken, und der entstehende Kunstsinn wächst gerade aus den Erfahrungen heraus, die an den praktischen Wirkungen der mimetischen Gebilde, verglichen mit den subjektiven Vorstellungen ihres Hervorbringens gemacht werden. D. h. es entwickelt sich eine bestimmte »Technik« in der Ausführung der mimetischen Gebilde, deren einziger Zweck ist, die inhaltlich vorgeschriebenen, also unaufhebbar gegebenen Inhalte in gewünschter Intensität zu evozieren. Diese Beziehungen werden infolge der Struktur der kapitalistischen Gesellschaft gelockert, zuweilen sogar vollständig zerstört. Daraus folgen die eben charakterisierten falschen Anschauungen, gegen welche die wirklichen Künstler dieser Periode einen ununterbrochenen Kampf führen müssen. Es mag hier genügen, sich auf Goethe zu berufen, der am Anfang dieser zur Divergenz führenden Entwicklung steht, der es lebhaft empfindet, wie schwer es für den Schaffenden ist, ohne eine solche anregende Kontrolle gerade das zutiefst Künstlerische zu treffen, wenn man diese Hilfe nicht als in der gesellschaftlichen Wirklichkeit aktiv wirkende vorfindet, sie vielmehr in der eigenen schöpferischen Arbeit selbsttätig reproduzieren muß. Goethe sagt: »Leider werden wir Neueren wohl auch gelegentlich als Dichter geboren und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum, ohne recht zu wissen, woran wir eigentlich sind; denn die spezifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von außen kommen, und die Gelegenheit, das Talent determinieren¹.«

~~Für das Zeitalter der Entstehung des Ästhetischen ist diese Determination von außen eine Selbstverständlichkeit.~~ Die von der Magie hervorgerufenen mimetischen Gebilde haben – neben der Funktion des »Zauberns«, worüber wir schon wiederholt sprachen – die Aufgabe: durch Darstellung (»Nachahmung«) von Gegenständen oder Vorgängen in dem Menschen jene Gedanken und Gefühle zu erwecken, die ihre jeweils bestimmte praktische Zielsetzung erfordert. Sie sind deshalb sowohl inhaltlich wie formal »von außen« determiniert. Es folgt aus dem Wesen der Magie, daß diese inhaltliche Bestimmtheit die »Nachahmung« genau umschriebener Lebensstatsachen oder Lebensvorgänge bedeutet, ihre Formung ist wiederum darauf angelegt,

¹ Goethe an Schiller, 27. Dezember 1797.

die ebenfalls durch diese bestimmte und praktische Zielsetzung erforderten Gedanken und Gefühle zu evozieren. Mögen also sowohl die inhaltlichen wie die formalen Determinanten der magisch-mimetischen Gebilde unmittelbar nichts mit dem Ästhetischen zu tun haben, objektiv wird gerade dadurch das Fundament für die Herausbildung der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit niedergelegt. Inhaltlich, indem eine Lebensstatsache oder ein Lebensvorgang aus der bewegten Totalität des Alltags herausgehoben, so ausgewählt und geordnet wird, daß der Inhalt gerade in seiner zweckbedingten Isoliertheit wirksam werden könne. Formal, indem der Rezeptive nicht mit der Wirklichkeit selbst, sondern ausschließlich mit ihrem Widerspiegelsbild konfrontiert wird, dem die Aufgabe gestellt ist, bestimmte Gedanken und Gefühle evokativ hervorzurufen. Aus einer solchen Bestimmung des Inhalts und der Form folgt nun zwangsläufig, daß jede von beiden in ihrem jeweiligen Geradesosein auf die andere abgestimmt sein muß, daß also die Form spontan, ohne bewußte ästhetische Absicht, die damals noch gar nicht vorhanden sein konnte, ohne irgendein rätselhaftes »Kunstwollen« als Form eines bestimmten Inhalts zur Geltung gelangt. Das für uns Entscheidende ist hierbei, daß – obwohl dieser Prozeß sich vom Standpunkt des Ästhetischen spontan und unbewußt abspielt, und wenn in ihm eine Bewußtheit vorhanden ist, diese nur eine magische (oder durchführend »technische«) sein kann – diese besondere Art von Inhalt und Form (Form eines bestimmten Inhalts) nicht einfach eine Alltagserscheinung ist, sondern das Produkt einer Verallgemeinerung, in der sich das Wesen der mimetisch-evokativen Widerspiegelung durchsetzt.

Betrachten wir vorläufig nur die mimetischen Gebilde, die einen Zeitablauf darstellen (aus Gründen, die sich aus der Analyse selbst erhellen werden, kommen wir auf die räumlichen Abbildungen erst später zu sprechen). Ihr inneres Prinzip der Anordnung muß den normalen zeitlichen Ablauf des Alltagslebens umkehren, um ihn, erst durch diese Operation modifiziert, für die hier bezweckten evokativen Wirkungen brauchbar zu machen. Kurz gefaßt bedeutet dies so viel, daß die Anordnung innerhalb eines solchen Gebildes vom Abschluß, in welchem die beabsichtigte Wirkung kulminieren soll, ausgeht. Sämtliche Teile, Details etc. werden so ausgewählt und aneinandergefügt, daß sie diese Wirkung in der Hauptlinie steigern, einen als notwendig erlebbaren Weg, der zu dieser Krönung der Effekte führt, bilden sollen. Natürlich kann dieser Weg einfach oder verschlungen sein; es ist höchst wahrscheinlich, daß die reale Entwicklung von der schlichten Geradheit zur Komplizierung ging; sobald jedoch die geringste Komplikation in diesem

Aufbau entsteht – und dies ist wiederum nach aller Wahrscheinlichkeit sehr früh, lange vor der Ablösung des Ästhetischen vom Magischen zustande gekommen – müssen daraus sehr wichtig werdende ästhetische Kategorien, wie Retardieren, Episode, Kontrast, Gegenbewegung etc. entspringen. Denn es ist klar, daß bei einer solchen auf Evokation bestimmter, einheitlicher Gefühle und Gedanken angelegten Komposition ein retardierendes Moment einfach störend, die Aufmerksamkeit ablenkend, die Spannung auflösend wirken muß, wenn es nicht unmittelbare Spannungserlebnisse im Zuschauer erwecken soll und erweckt; gerade dieser Umweg muß zum wirklichen Erreichen des Zieles unumgänglich notwendig sein, ja er erscheint nicht mehr als ein bloßer Umweg, denn der Widerstand und seine Überwindung, die in ihm zum Ausdruck kommen, bereichern und vertiefen eben jene Gefühle, deren Erweckung Zweck und Inhalt des ganzen Gebildes ist. Solche Motive können schon auf primitiver Stufe auftauchen, so bei einem Jagdtanz das Verlieren der Spuren und ihr Wiederauffinden, bei einem Kriegstanz eine List des Feindes, die ihm vorübergehende Vorteile verschafft etc. Und es ist selbstverständlich, daß solche Abweichungen von einer ganz direkten Darstellung des Inhalts, wenn sie in der gewünschten Art wirksam werden sollen, in allen formalen Elementen der Gestaltung entsprechend zur Geltung gelangen müssen.

Damit haben wir nur eine der wesentlichen Kategorien hervorgehoben, die bei einer solchen Darstellung entstehen und sich ausbilden müssen. Es ist bereits im herangezogenen Fall klar, daß die Bewegung (hier: die Komplikation) vom Inhalt ausgeht und diesem entsprechend als formales Moment, als Variation früherer Formen sich durchsetzt. Das Gesetz, das alle Erscheinungen dieser Art bestimmt, ist in der von uns bereits beschriebenen doppelten Umkehrung fundiert. Denn aus dieser folgt, daß alle Momente des Dargestellten durch ihre Verknüpfung untereinander, d. h. durch das Erhöhen des Nacheinanders in ein Auseinander vor allem eine größere Deutlichkeit erhalten müssen, als sie im Leben zu besitzen pflegen. Und zwar nicht einfach ein gedankliches Hervorheben oder Erklären der Phänomene und ihrer Zusammenhänge – was z. B. beim Tanz einfach physisch unmöglich wäre – sondern ein unmittelbares Sinnfälligwerden, eine visuelle und auditive, gefühls- und gedankenmäßige Evokation ihres Seins, ihrer Bewegung, ihrer kausalen Konnexen. Das bedeutet dem Alltagsleben gegenüber sehr wesentliche Differenzen, obwohl – und damit taucht wieder eine wichtige ästhetische Kategorie auf, – ihre sinnliche Erscheinungsweise, deren allgemeine Inhalte und Formen keinesfalls radikal verändert werden müssen.

In der Magie tritt eben die schon so oft betonte Dialektik von Erscheinung und Wesen zutage, nur mit der Konkretion, daß das Wesentliche hier stärker und deutlicher wahrnehmbar wird als im Alltagsleben, und zugleich noch inniger mit der sinnlichen Oberfläche verknüpft bleibt: die evokative Wirkung besteht ja gerade darin, daß das Wesentliche unmittelbar zur Wahrnehmung, zum Gefühltwerden gelangt, nicht durch gedankliche Analyse der Begebenheiten gewonnen wird.

Das mimetische Gebilde muß deshalb von Anfang an die qualitativ deutliche Stimmung ihres entscheidenden Inhalts in allen Momenten offenbaren: der Wechsel der Stimmungen muß auf diesen Grundton der Gefühle basiert und ständig bezogen werden, auch die vorkommenden Kontraste (man denke an das Retardieren) müssen sich in einem von dieser Basis aus bestimmten Umkreis bewegen. Wichtige Kategorien der später ausgebildeten Ästhetik, wie z. B. die Intonation, entwickeln sich auf dieser Grundlage. Dabei wäre es oberflächlich, die Geltung dieser Kategorien auf die Musik zu beschränken, haben doch die Anfangszeilen eines jeden lyrischen Gedichts – bezeichnenderweise sehr ausgeprägt in den Volksliedern und in den populären Balladen –, die Expositionen der Dramen etc. einen solchen Charakter: die notwendige inhaltliche Einführung in den Stoff ist unzertrennlich mit dem suggestiven Erwecken jener Stimmung verbunden, die die ganze folgende Handlung beherrschen wird. (Man denke an die Anfangsszenen bei Shakespeare). Das Evozieren einer bestimmten Stimmung durch die Intonation ist auch in ihren primitivsten Formen ein Träger des Wesens der künstlerischen Verallgemeinerung, des Erhebens der dargestellten Begebenheit auf ein höheres Niveau der Apperzipierbarkeit als dies im Alltagsleben prinzipiell möglich ist.

Gerade hier wird sichtbar, auf wie innige Wechselwirkung Inhalt und Form in der evokativen Wirksamkeit eines Widerspiegelungsgebildes gebracht werden müssen. Eine, wie angedeutet, evozierte Stimmung ist unmittelbar und vor allem ein Problem der Form: sie fügt die einzelnen Abbildungen der Wirklichkeit in eine solche Reihe ein, gibt ihnen solche Proportionen, einen solchen Rhythmus, sie modelt jedes einzelne Element (Wort, Ton, Gebärde etc.) auf eine solche Wirkungsqualität hin, damit die Intonation der gewünschten Stimmung entstehen könne.

Aber, wie Lenin sagt: »Die Form ist wesentlich. Das Wesen ist so oder anders formiert, in Abhängigkeit auch vom Wesen . . .¹« Lenin spricht hier von

¹ Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 61.

Form im Allgemeinen, also sowohl in der Wissenschaft, wie im Alltagsleben oder der Kunst. Das Spezifische in unserem Fall scheint eine bloß quantitative Steigerung zu sein. Die Formung des Wesens, die Abhängigkeit jener von diesem tritt bei der Mimesis deutlicher an die unmittelbare Oberfläche, als auf anderen Gebieten der menschlichen Tätigkeit. Jedoch gerade darin ist das entstehende qualitativ Neue enthalten. Während überall sonst eine Spannung zwischen Erscheinung und Wesen obwaltet, die auf die Inhalt-Form-Beziehung tief bestimmend einwirkt, wird im mimetischen Gebilde das Erscheinende so gestaltet, daß es gerade in seiner unmittelbaren Phänomenalität zum Träger des Wesens werde. Was in der Alltagspraxis und in der Wissenschaft mit der Widerspiegelung erstrebt wird, die möglichst enge Verknüpfung von Erscheinung und Wesen, eine Form, die in keinerlei Widerspruch mit ihrem Inhalt steht, erhält hier eine Erfüllung in der erlebten Unmittelbarkeit der Werkwirkung. Freilich ist diese Erfüllung eine rein auf den Menschen bezogene; der Widerspruch von Erscheinung und Wesen wird nicht bloß in der an sich seienden objektiven Wirklichkeit selbst aufgehoben, sondern auch dem Menschen wird eine ihm gegenüberstehende, mit allen Attributen der Objektivität versehene Widerspiegelung dargeboten, deren Inhalt und Form in ihm die Erfüllung als Eigenschaft dieser widergespiegelten Welt wachruft. ~~Daß eine solche Wirkung nur auf Grundlage einer im Wesentlichen richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit entstehen kann, haben wir bereits ausgeführt. Und wir werden auf dieses Problem noch wiederholt zurückkommen. Sowohl die Möglichkeiten der Wirkung des mimetischen Gebildes, wie der Einfluß, den es auf das weitere Leben der Menschen ausübt, hängt sehr stark von dieser Beziehung zwischen objektiver Wirklichkeit und ihrer derartigen Widerspiegelung ab; eben das, was wir in der Ästhetik das Vorher und das Nachher der Wirkung nennen. Hier müssen wir uns mit der bloßen Feststellung genügen, daß die Verhältnisse hier viel komplizierter sind, als in der Alltagspraxis oder Wissenschaft.~~

Nach diesem notwendigen Exkurs kehren wir zu den Veränderungen zurück, ~~die aus den beschriebenen evokativen Wirkungen der mimetischen Gebilde notwendig folgen.~~ Bei der Intonation ist der hier geschilderte Zusammenhang zwischen Inhalt und Form deutlich sichtbar. Sie ist ohne Frage in erster Reihe ein formaler Faktor: Auswahl, Gruppierung, Steigerung, Proportion etc. der Teile und Details müssen primär aus der Formung entspringen. Da aber die echte Form stets aufs engste mit dem Wesen verbunden ist, schlägt dieses formale Moment sogleich ins Inhaltliche um; ist es doch nicht eine Stimmung im Allgemeinen – so etwas gibt es gar nicht –, die erweckt werden

soll, sondern eine ganz konkret bestimmte, aus der konkreten Lebenslage konkreter Menschen sich - dem Anschein nach - spontan, von selbst entfaltende. Es ist jedoch klar, daß das Widerspiegelungsbild dieser Lebenszustände seinerseits wiederum, schon in seiner Inhaltlichkeit, eine Intention auf eine solche Form besitzen, die Formelemente gewissermaßen in sich tragen muß, um für gerade diese Form der geeignete Inhalt zu sein, und so fort ins Unendliche. ~~Das Hegelsche ununterbrochene Umschlagen der Form in Inhalt und vice versa, als Bestimmung des Wesens dieser Kategorien, ist gerade hier am deutlichsten, ausgeprägter als in anderen Lebensgebieten, sichtbar.~~ Wenn wir früher das Leiten der Evokation als dem Wesen nach identisch mit den objektiven Prinzipien der Komposition bestimmt haben, so hat sich dies schon aus den bisherigen Darlegungen erhärtet. Der innere Zusammenhang eines mimetischen Gebildes geht notwendig darauf aus, das Nacheinander der gestalteten Gegebenheiten in eine zwingende Entwicklung des Auseinanders zu verwandeln. Das ist an und für sich noch nicht mehr als die getreue Widerspiegelung der ursächlichen Struktur der objektiven Wirklichkeit, ihres realen Kausalzusammenhangs. Dieser muß in seiner wesentlichen Inhaltlichkeit bewahrt bleiben, soll das mimetische Gebilde als Widerspiegelung der Wirklichkeit gelten können, was ja, wie wir oft bemerken konnten, die entscheidende Voraussetzung seiner evokativen Wirkung ist. Ohne also diese Struktur und ihre konkrete Erscheinungsweise antasten zu dürfen, müssen im mimetischen Gebilde wesentliche Veränderungen der unmittelbaren Oberfläche des Alltagslebens gegenüber vollzogen werden. Diese folgen schon daraus, daß ein räumlich wie zeitlich eng begrenztes Widerspiegelungsbild den Eindruck des an sich unbegrenzten Lebens erwecken soll; die einzelnen mimetischen Gebilde stellen zwar jeweils nur einen begrenzten Abschnitt des Lebens dar (Krieg, Jagd, etc.) Dieser ist jedoch im Leben selbst mit unzähligen Fäden an dessen Totalität geknüpft; die Erhebung eines Teils zu einer - relativen - intensiven Ganzheit setzt einerseits das Abreißen, das Vernichten einer Menge von Verbindungen, die zwischen dem ausgewählten Teil und seiner natürlichen Umgebung sonst hin und her gingen, voraus, andererseits die Vermehrung und Intensivierung jener Bande, die die Elemente des in der Widerspiegelung figurierenden Abschnitts miteinander verknüpfen. Die herrschende Kausalität des Lebens wird also im Prinzip bewahrt, sie erhält aber eine gesteigerte Intensität in der Nähe, verliert unmittelbar einiges von ihren extensiven Weitvermitteltheiten, ergibt eine Immanenz auf einem räumlich wie zeitlich beschränkten Aktionsfeld. Schon dies bedeutet eine wesentliche Akzentverschiebung, die nur dadurch ausgeglichen,

in die Bahnen der treuen Widerspiegelung der Wirklichkeit gelenkt werden kann, daß das formale Zusammendrängen nie bloß formal bleibt, sondern überall inhaltlich wesentliche (typische) Züge und Beziehungen intensiviert, um dadurch im räumlich-zeitlich eigenen Spielfeld die echte Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

Ein solches Zusammendrängen, obwohl es ununterbrochen qualitative Veränderungen mit sich führt, wäre für sich genommen noch lange nicht die entscheidendste, notgedrungen und spontan entstehende Veränderung an der Widerspiegelungsweise des Alltags; seine wesentliche Eigenart tritt erst hervor, wenn wir daran denken, daß es alle seine inhaltlichen und formalen Momente auf Evokation von Gefühlen und Gedanken zu konzentrieren hat. Wiederum: die Elemente dieser Eigenart der mimetischen Gebilde sind notwendig auch in der Alltagswirklichkeit enthalten. Ihre Steigerung erscheint auch hier auf den ersten Anblick als eine bloß quantitative. Dadurch jedoch, daß diese im ganzen Gebilde fortlaufend und konzentriert durchgehalten, daß die evokative Wirkung der Teile und Details aufeinander abgestimmt werden muß, daß das Leiten als Prinzip der Komposition – bei allen notwendigen Umwegen – auf ein genau fixiertes Ziel zusteuert, und jede Einzelheit, obwohl sie als solche unmittelbar und für sich zu wirken hat, in ein bloßes Moment des Ganzen verwandelt, das aus dem vorangehenden konkret, stimmungshaft herauswächst und das Folgende ebenso konkret stimmungshaft vorzubereiten hilft, entsteht das qualitativ Neue: die selbständig wirkende Kraft des mimetischen Gebildes.

Diese Selbständigkeit des mimetischen Gebildes, seine Ablösung von sonst noch so tief verwandten Erscheinungen im Alltagsleben verrät sich in seinem konkreten Werdeprozeß noch klarer als in seinem realen Funktionieren. Denn dieses muß, als Abbild der objektiven Wirklichkeit, deren Inhalte und Formen in ihrem echten Zusammenhang reproduzieren, dagegen findet bei jenem eine prinzipielle Umkehrung statt, die bei aller Paradoxie doch in derart grundlegenden und unerläßlichen Bedürfnissen fundiert ist, daß sie bereits bei den primitivsten mimetischen Gebilden vorhanden sein muß. Wir meinen die Tatsache, daß im Gegensatz zur vollendeten objektiven Komposition selbst, die das Nacheinander, die ursächliche Kette der Begebenheiten in ihrer wirklichen Abfolge geben muß, die subjektive Komposition, der Schaffensprozeß, wie gezeigt, dem Wesen nach vom Schluß ausgeht und alle Momente als Weg dazu teleologisch auswählt, aneinanderfügt, gruppiert etc. Es ist klar, daß eine solche subjektive Komposition auch den allerprimitivsten mimetischen Gebilden zugrunde liegen muß. Wenn wir etwa wieder an

den Kriegstanz erinnern, so steht von vorneherein fest, daß er mit dem Sieg über den Feind enden muß (diesen herbeizuführen ist ja der magische Zweck des Ganzen). Soll er aber evokativ wirken, so muß jede Episode, ja jede Bewegung daraufhin ausgewählt, bestimmt, placiert werden, um diesen Schluß entsprechend, eventuell durch Retardationen, vorzubereiten, um ihm den maximalen evokativen Effekt zu sichern. Von diesem teleologischen Standpunkt aus wird nun in der objektiven Komposition die richtige und natürliche Zeit- und Kausalfolge hergestellt. Wenn wir hier diesen Tatbestand beschreiben, so heben wir dabei besonders hervor, daß beide Momente, sowohl die teleologische Umkehrung, wie die ebenfalls teleologische Wiederherstellung des realen Ablaufs eine Distanz zur Alltagspraxis schaffen; obwohl zweifellos Einzelvorgänge im Alltagsleben vorhanden sind, in denen Keime solcher Verhaltensweisen stecken.

Was nun in dieser gedoppelten Komposition zustande kommt, ist auf eine strenge Unterordnung der Teile unter das leitende Prinzip gegründet. Darin kommt der qualitative Unterschied solcher Widerspiegelungen zum Original, zur objektiven Wirklichkeit klar zum Ausdruck. So trivial es klingen mag, muß es hier doch betont werden: in der Wirklichkeit selbst ist jedes Detail wirklich; d. h. als unabhängig vom Bewußtsein Existierendes setzt es sich – natürlich im Ausmaße seines objektiven und subjektiven Gewichts – auch im menschlichen Leben durch. Im mimetischen Gebilde gewinnt seine Widerspiegelung aber nur dann eine »Realität« (den evokativen Eindruck einer Wirklichkeit auf den Rezeptiven), wenn es sich reibungslos in die Leitung einfügt, wenn es die vorher geweckten Erwartungen steigert, zu folgenden überleitet etc. Das Plötzliche, das Unerwartete hat also eine völlig andere, ja entgegengesetzte Wirkung als im Leben. Mag der Tod eines Menschen noch so »unvorbereitet« eintreten, das bloße Faktum des Todes hat etwas Erschütterndes, ja es kommt im Leben sogar sehr häufig vor, daß gerade die schroffe Abruptheit, der Anschein der völligen Zufälligkeit die Erschütterung noch steigert. Im mimetischen Gebilde muß dagegen auch die Überraschung vorbereitet werden. Da es sich nur um Widerspiegelung und nicht um die Wirklichkeit selbst handelt, kann eine bloße Tatsache, ein *factum brutum*, keine Überzeugungskraft haben¹. ~~Die sehr verwickelten Probleme;~~

¹ Alfred Kerr schildert solche Fälle im entwickelten Drama recht anschaulich bei Hauptmanns »Der rote Hahn« und Henry Becques »Raben«. Gesammelte Werke Band I. S. 98 und S. 393. Daß diese Wirkung oft sogar ins Komische umschlagen kann, zeigt er bei Wedekind. Ebd., S. 204.

die aus der Kategorie des Vorbereitens – als Teilfrage des Leitens – folgen, zu analysieren, ist hier natürlich nicht der Ort, um so weniger, als die wirklichen Komplikationen erst auf viel höherer Stufe, lange nach dem Selbständigwerden der Kunst auftauchen. Der Hinweis auf sie mußte aber erfolgen, weil erst dadurch das Wesen des Leitens klar hervortritt: daß nämlich das mimetische Gebilde einerseits nur als Ganzes eine »Realität« haben kann, daß dieses ein Produkt des konsequent durchgeführten Leitens ist, daß andererseits die Teile und Details unmittelbar als selbständig wirken müssen, denn nur aus einer solchen Totalität auf sich selbst gestellter Bestandteile baut sich die »Realität« des ganzen Gebildes auf, wobei unsere Analyse – auch für die primitivste Stufe – ihre tiefe Abhängigkeit vom Gesamtzusammenhang, von der Systematik des konkreten Leitens klar erweist.

Wir sehen also, wie aus den mimetischen Zielsetzungen des magischen Zeitalters, die in ihrer ursprünglichen Intention noch nichts mit Kunst zu tun haben, die spontan und direkt aus der magischen Weltauffassung herauswachsen, im mimetischen Gebilde – kraft der immanenten Notwendigkeit seiner folgerichtigen Durchführung – die wichtigsten Aufbaukategorien der ästhetischen Sphäre spontan entstehen. Ja, in der Art der Verbundenheit dieser Gebilde mit der Magie ist ebenfalls eine zentrale Bestimmung des Ästhetischen enthalten: seine Determiniertheit von »außen«, über welche wir, mit Berufung auf Goethe, bereits gesprochen haben. Diese ist, um das bisher Ausgeführte kurz zusammenzufassen, in unzertrennbarer Weise sowohl inhaltlich wie formal bindend für eine richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit im Sinne der Ästhetik. Inhaltlich, weil die evokative Wirkung eine Gemeinsamkeit des gesellschaftlichen, der menschlichen Interessen zwischen mimetischem Gebilde und Rezeptivität voraussetzt. (Die kompliziertere Frage, wie Inhalte einer eventuell fernen Vergangenheit ähnliche Wirkungen auslösen können, gehört nicht hierher. Die Periode der Genesis der Kunst bearbeitet Inhalte, die entweder unmittelbar der Gegenwart angehören, oder – wie z. B. bei den freilich späteren Mythen – von den Menschen als ihre unmittelbare und sie unmittelbar angehende Vergangenheit empfunden werden.) Formal, weil das in sich geschlossene System von Widerspiegelungsbildern, geordnet gemäß dem Prinzip der Leitung von Evokation der Gefühle und Gedanken, gerade in seiner Geschlossenheit nur dann seinen Zweck erfüllen kann, wenn die evozierten Gedanken und Gefühle aus dem für das mimetische Gebilde »gegebenen« Inhalt entspringen, der Zielsetzung, die in diesem Gegebenen mitenthalten ist, entsprechen. Mag sich diese inhaltliche wie formale Gebundenheit der späteren, selbständig gewordenen

Kunstwerke an einen bestimmten speziellen Auftrag mit der Entwicklung der Gesellschaft noch so komplizieren, mag sich ihre Unmittelbarkeit noch so sehr lockern, diese Grundstruktur der Determination »von außen« – in engster Verbundenheit mit dem formalen In-sich-Geschlossensein der Werke – bleibt dauernd das Fundament für jede ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Es ist also kein Zufall, daß die künstlerische Reproduktion der Welt mit der magischen Mimesis ihren Anfang nimmt, sich innerhalb ihres Bereichs entfaltet und erst auf einer bestimmten höheren Stufe der Entwicklung sich von diesem Boden löst. Unzweifelhaft ist hier eine gewisse Parallelität zur Entstehung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit vorhanden. Jedoch deren Eigenart bedingt, wie gezeigt wurde, einen qualitativ andersgearteten Prozeß der Trennung, des Selbständigwerdens. Vor allem deshalb, weil die magische Weltauffassung von Anfang an in einem prinzipiellen Gegensatz zu der aus der Arbeit, aus den Verallgemeinerungen ihrer Erfahrungen sich bildenden wissenschaftlichen Widerspiegelung steht, die deshalb immer nur trotz jener wachsen konnte, während, wie wir sehen konnten, die Forderungen, die die Magie an die mimetischen Gebilde stellt, sich vorerst nicht in einem so schroffen Gegensatz zur entstehenden ästhetischen Widerspiegelung befinden, deren erste Schritte sogar befördern. ~~Auf die trennenden Momente haben wir bereits hingewiesen und wir werden auch bald in die Lage kommen, deren Wirksamkeit wenigstens in ihren allgemeinsten Zügen zu analysieren.~~

Aus alledem folgt weiter, daß in diesem Stadium des seiner selbst noch nicht bewußten Ästhetischen nicht nur – mit magischen Inhalten, unter der Hülle des Magischen, vorläufig von diesem nicht abtrennbar – mimetische Gebilde zustande kommen, deren objektive Aufbaukategorien bereits die wichtigsten Züge der ästhetischen Widerspiegelung verraten, sondern daß – ebenfalls ohne ästhetisches Bewußtsein – auch die wichtigsten Wesenszüge des ästhetischen Verhaltens sich auszubilden beginnen. ~~Natürlich können wir über diese noch weniger direkte Kenntnisse besitzen als über die mimetischen Gebilde selbst, obwohl natürlich auch diese – es ist ja in erster Reihe von Tanz, Musik, Gesang etc. die Rede – uns nicht in ihrer Urform überliefert sind.~~ Es muß also hier ebenfalls die Methode der philosophischen Erklärung der niederen Stufe aus der ihr entsprungenen höheren angewendet werden. Eine solche Betrachtung kann nur dann wahre Ergebnisse zeitigen, wenn sie in den höherentwickelten Formgebilden solche Bestimmungen aufzudecken vermag, die für deren Funktionieren wirklich unentbehrlich sind,

deren Vorhandensein also auch auf der niedrigsten Stufe bis zu einem gewissen Grad vorausgesetzt werden muß. Wollen wir nun von den bisher erkannten objektiven Wesenszeichen der mimetischen Gebilde Rückschlüsse auf das ästhetische Verhalten ihrer Hervorbringer ziehen, so müssen wir erneut an die Leitung der Evokation und des Komponierens der objektiven Bestandteile, sowie an den bereits untersuchten Wirkungsgegensatz zwischen der Realität selbst und ihrer auf Evokation angelegten Widerspiegelung erinnern.

Scheinbar kompliziert sich die Frage dadurch, daß wir zuerst unmittelbar vom Menschen als Vollbringer der Widerspiegelung mit Hilfe seiner Bewegungen, Gebärden, Stimme etc. sprechen müssen, nicht über Gebilde, in denen die Widerspiegelung sich vom Menschen selbst abgelöst und sich zu einem eigengesetzlichen Formsystem objektiviert hat, wie in der Malerei, in der Plastik, in der Wortkunst, die jedoch größtenteils sicher Produkte einer höheren Entwicklungsphase sind, als vor allem der Tanz, der freilich damals auch noch die Keime der späteren Schauspielkunst in sich enthielt. Es ist aber nicht allzuschwer einzusehen, daß es sich auch in diesem Fall nicht um die Wirklichkeit selbst, sondern um ihre Widerspiegelung handelt. Das ist nun sowohl objektiv wie demzufolge im subjektiven Verhalten des Schaffenden und des Rezeptiven in Tanz, Schauspielkunst, etc. der Fall. Daß der Tänzer oder der Schauspieler sich keinen Augenblick für Romeo oder Othello hält, sondern dessen bewußt ist, daß er diese Figuren spielt, bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung: wenn wir zu sagen pflegen, daß er sich mit diesen Gestalten »identifiziert«, so meinen wir, wie später ausführlicher zu zeigen sein wird, eine maximale Annäherung an die Widerspiegelung der Wirklichkeit, nicht aber, daß er etwa meinen würde, Desdemona wirklich zu töten, wirklich Selbstmord zu begehen etc. Ebenso klar ist die Lage beim Rezeptiven. Die Differenz zwischen dem Leben selbst und seiner bloßen Widerspiegelung drückt sich gerade in dem bei diesem notwendig entstehenden wesentlich kontemplativen Verhalten aus. Die Widerspiegelung der Wirklichkeit zwingt den Menschen auch im Leben selbst temporär, zuweilen auf lange Strecken, ein kontemplatives Verhalten auf: will er nämlich sich in der Welt auskennen – und dies muß er erstreben, um richtig handeln zu können –, so muß er trachten, die objektiven Tatsachen so unverfälscht wie möglich in sich aufzunehmen, ihre Widerspiegelungen, so wie sie objektiv sind, möglichst treu zu apperzipieren. Dieses Verhalten wird jedoch im Leben ununterbrochen durch die Notwendigkeit des sofortigen aktiven Eingreifens geändert; besser

gesagt: der unmittelbaren Praxis untergeordnet, da auch der handelnde Mensch gezwungen ist – auch während des Handelns –, dessen Bedingungen, Umstände etc. so genau wie möglich zu beobachten. Im Leben ist also das Verhalten des Menschen vor allem auf Praxis, auf Eingreifen in die Wirklichkeit, auf ihr Beeinflussen, ihr Modifizieren, Verändern etc. gerichtet.

Ganz anders ist seine Lage und dementsprechend sein Verhalten jenem in sich geschlossenen System der Widerspiegelungsbilder gegenüber beschaffen, die wir als mimetische Gebilde bezeichnet haben. Ein solches steht ihm nicht nur als geschlossenes System gegenüber, sondern als etwas unveränderbar Gegebenes, als etwas unabhängig von seinem Bewußtsein Existierendes, das er zwar – im Ganzen wie in Einzelheiten – ablehnen, in dessen Ablauf er jedoch nicht eingreifen kann. (Es ist charakteristisch, daß der Versuch des Eingreifens, die Verwechslung von Leben und Kunstwerk im Laufe der späteren Entwicklung oft als Motiv auftaucht, stets jedoch als komische Wirkung der oben angedeuteten Verwechslung eines als selbstverständlich aufgefaßten Tatbestandes.) Der Rezeptive konzentriert sich also ganz, mit seiner in die Aufnahme des Werks zusammengedrängten, sich darin zuspitzenden Persönlichkeit in die Kontemplation des Werks als Ganzheit. Das schließt, wie ebenfalls schon hervorgehoben wurde, keineswegs die praktischen Wirkungen dieser Kontemplation des Werks in der Praxis des Lebens aus. Im Gegenteil. Gerade dieses Konzentrieren des Menschen ganz auf die Werktotalität schafft die seelischen Bedingungen dazu, daß der wieder im Leben stehende ganze Mensch die hier erworbenen neuen Erfahrungen dort verwerte, daß die Erschütterungen, die das Werk in ihm auslöst, sein persönliches Auftreten im Leben wesentlich ändere und vertiefe. Gerade bei den allerprimitivsten magischen Erscheinungsweisen der Mimesis ist das am deutlichsten sichtbar: die Kriegstänze dienen dazu, um den Mut, die Standhaftigkeit der Stammesgenossen zu erhöhen, etc. Gar nicht zu reden davon, daß nicht nur die Teilnahme an solchen Aufführungen die Geschicklichkeit auf den Gebieten, deren Abbild die Mimesis ist, ebenfalls erhöht, und daß die Beförderung der Bewegungsphantasie etc. bei den Zuschauern, wenn auch in geringerem Maße, ähnliche Wirkungen auslöst. Die Betonung solcher notwendigen Folgen auch bei den primitivsten mimetischen Gebilden ist darum wichtig, weil diese, wenn der Inhalt und dementsprechend auch die Form solcher Widerspiegelungen der Wirklichkeit extensiv wie intensiv weiter wird (z. B. individuelle, ethische, etc. Probleme aufwirft), daraus die wichtigsten ästhetischen Kategorien entspringen. Dazu gehört z. B.

die Katharsis, auf welche wir im späteren Ablauf dieser Betrachtungen noch zurückkommen werden.

Worin besteht also der ästhetische Charakter, oder sagen wir vorsichtiger, der ästhetische Wesenszug in diesen Verhaltensarten? Es ist naheliegend und taucht im Laufe der Ausbildung des ästhetischen Bewußtseins wiederholt auf: da die mimetischen Gebilde vor allem Gefühle, Leidenschaften etc. zu evozieren berufen sind, muß jener, der sie direkt (im Tanz, Schauspiel) oder indirekt (Dichtung, bildende Kunst etc.) hervorrufen will, diese Gefühle und Leidenschaften denkbar intensiv erleben; die Echtheit und Tiefe seiner Leidenschaft wird sich dann auf den Rezeptiven entsprechend übertragen. Als Paradigma einer solchen Auffassung führen wir ein sehr spätes Beispiel an. Matthias Claudius sagt:

Meister Arouet sagt: ich weine,
Und Shakespeare weint.

So direkt geht jedoch die Übertragung der Gefühle von Mensch zu Mensch nicht einmal in der Alltagswirklichkeit vor sich. Sie spielt zwar hier oft eine wichtige Rolle, es gehören jedoch besonders fördernde Umstände und Mängel an hemmenden dazu, um solche direkte Gefühlskontakte zu bewerkstelligen. Die Direktheit muß in den rezeptiven Beziehungen zu den Widerspiegelungsbildern schon darum fehlen, weil die Art der Reaktion auf das vom Leben erweckte echte Gefühl eine völlig andere ist. Im Leben (normalerweise) unmittelbares Mitempfinden, stets – wenn es echt ist – verbunden mit dem Drang des Helfens und Eingreifenwollens; dem mimetischen Gebilde gegenüber ein eigenartiges Lustgefühl, worin die Einsicht in Lebenszusammenhänge, die Erweiterung des Lebenshorizontes, die Vertiefung der intensiven Welt- und Menschenkenntnis etc. den ausschlaggebenden Inhalt bilden. Also schon Inhalt und Richtung der ausgelösten Gefühle ist wesentlich anders als im Leben selbst; die bereits angeführte tiefe Feststellung von Aristoteles, daß in der Kunst auch *das* Lustgefühl erregen kann, was im Leben nur mit Unlust verbunden ist, bewahrheitet sich hier wieder mit allen ihren weitverzweigten Folgen. Obwohl die mimetischen Gebilde die Gefühle und Leidenschaften des Lebens, sowie ihre Erreger wiedergeben, ist ihre Erweckungsfunktion eine wesentlich andere.

Darum kann die direkte Übertragung der Gefühle beim Hervorbringen der evokativen Widerspiegelungen keineswegs die Grundlage des produktiven Verhaltens bilden. Neben den bereits angeführten Umständen schon darum

nicht, weil im Leben jede Gefühlseruption ihre objektiven realen Gründe hat, die unabhängig von unserem Bewußtsein – auch vom Bewußtsein dessen, der die Gefühle hat – wirksam sind und dementsprechend als Realitäten auf alle Beteiligten und Zuschauer wirken. Im mimetischen Gebilde steht aber hinter den Gefühlen keine sie derart untermauernde Realität. Ihre Wirkung hängt ausschließlich von der vorbereitenden Leitung der Widerspiegelungsbilder, die die Evokationen in eine bestimmte Richtung gelenkt haben, sowie von jener steigenden Tendenz des Leitens ab, die aus der gestalteten Eruption erwachsen. ~~Diesen Tatbestand haben wir bereits bei der Analyse des Todes auf der Bühne berührt.~~ Jetzt muß noch hinzugefügt werden, daß das Prinzip der Evokation nicht allein diese Verwandlung des Nacheinander in ein Auseinander regelt und bestimmt, sondern – untrennbar von dieser Funktion – auch jedes einzelne Moment in der Richtung auf Universalität ausdehnt und vertieft. Dies hängt wieder mit dem Unterschied von objektiver Realität und Widerspiegelung zusammen. Die innere wie äußere Umgebung einer jeden Gefühlsäußerung im Leben ist, ebenso wie dieses selbst, objektiv real gegeben, mit jener Wirkungsqualität des Realen, die wir bereits wiederholt analysiert haben. In einem System von Widerspiegelungen muß diese Umwelt eines jeden einzelnen Moments der Evokation von dieser selbst geschaffen werden. Dazu bildet die spätere Kunst die verschiedenartigsten Mittel aus.

Hier müssen wir versuchen, das Prinzipielle an diesem Umwelt-Schaffen unter den denkbar primitivsten Umständen, wo jede Art der späteren Hilfsmethoden (oder Surrogate), wie z. B. Bühnendekorationen, noch vollständig fehlen, studieren. Und dies nicht nur wegen unserer gegenwärtigen philosophisch-genetischen Bestrebungen, sondern auch deshalb, weil das eigentlich ästhetische Prinzip, das sich unter der Hülle der magischen Welt langsam entfaltet, nur auf diese Weise erkannt und herausgearbeitet werden kann. Wir sprechen deshalb jetzt in erster Linie von der Tendenz zu einer intensiven Universalität in der Gebärdensprache des Tanzes. Will man die sich hier ergebenden Probleme ins Auge fassen, so darf man natürlich nicht an das moderne – aus höfischen Konventionen entstandene – Ballett denken, wo die evokative Macht der Gebärde, von ihrer Universalität gar nicht zu reden, fast vollständig verlorengegangen ist. Einen gewissen Anhaltspunkt bieten vielleicht die orientalischen Tänze, in denen die archaisch-urwüchsigen Überlieferungen sich viel stärker erhalten haben. Bei chinesischen Tänzern ist es z. B. möglich, auf einer hell erleuchteten Bühne rein durch die Art der Bewegungen, der Gebärden im Zuschauer das Erlebnis wachzurufen, daß die

Akteure in einem vollständig dunklen Raum handeln, wo sie nichts zu sehen vermögen und den Partner nur durch Geräusche vernehmen. Oder es ist möglich – ganz ohne Kulissen und Requisiten – das Heranziehen, das Besteigen, das Abstoßen eines Bootes, das Rudern, die durch den Strom verursachten Schwierigkeiten etc. rein durch Gebärden zu evozieren. Das sind nun natürlich nur gelegentliche Beispiele, bei denen wir nicht genau wissen können, wie stark in ihnen die überkommene Tradition, wie stark neue Tendenzen wirksam sind. Immerhin ist anzunehmen, daß die in solchen Tänzen zum Ausdruck kommende Richtung (wenn auch nicht unbedingt die ganze Art ihrer Durchführung) auf die Anfänge zurückweist, gerade weil eine noch sehr weitgehende Verwachsenheit mit der Schauspielkunst darin sichtbar ist; und es ist sicher, daß diese sich aus jener und nicht unabhängig von ihr entwickelt hat. Eine solche Tendenz der Tanzkunst auf evokative Universalität ist aus der Spätantike durch Lukian bezeugt. Dieser führt nicht nur eine Reihe von Wissenschaften an (darunter Philosophie, Ethik etc.), mit denen die wirklichen mimetischen Tänzer bekannt sein müssen, um ihre Kunst richtig auszuüben, sondern vergleicht sie auch mit der Redekunst, »mit welcher sie in gewissem Sinne die Darstellung des Charakters und der Leidenschaften gemein hat« und betrachtet als deren Hauptaufgabe und Zweck, »die Darstellung einer Empfindung, Leidenschaft oder Handlung durch Gebärden¹«. Da Lukian in dieser Studie das Alter und die Verbreitung dieser Art des Tanzes (auch seine Beziehungen zu Magie und Religion) auf Grund eines großen Materials aufzeigt, kann man auch bei ihm einen Wink für das Weiterleben solcher Traditionen erblicken.

Entscheidend für uns ist dabei bloß, daß neben der evokativen Verwandlung des Nacheinanders in ein Auseinander auch eine, ebenfalls evokative, Ausbreitung und Intensivierung jedes einzelnen Moments in Richtung auf Universalität im mimetischen Gebilde feststellbar ist. Wie kann nun das ästhetische Verhalten beschaffen sein, das solches hervorbringt? Es ist klar, daß wir dabei vom – magischen – Zweck, von seinen notwendigen Mitteln zu dessen Erreichen auszugehen und nicht von einem (für uns unerreichbaren) Subjekt und dessen Psychologie unseren Weg zu diesem Verhalten zu suchen haben. Denn diese Zwecksetzung muß, da sie gesellschaftlich notwendig ist, früher oder später, gut, mittelmäßig oder schlecht doch durchdringen, und

¹ Lukian: Von der Tanzkunst, zitiert nach der Ausgabe seiner Werke, München-Leipzig 1911, Band IV. S. 103 und S. 121.

das auf diese Weise Errungene wird sich je nach den konkreten historischen Bedürfnissen und Möglichkeiten allmählich festsetzen. Daraus ist vor allem ersichtlich, daß eine bloße Spontaneität für diese Zwecke nicht ausreicht. Gerade die magische Mimesis, schon weil sie den Charakter des Zauberns, des Ritus, der Zeremonie hat, kann sich unmöglich, wenigstens auf die Dauer, ganz auf die momentanen Eingebungen der aktiv Beteiligten verlassen. Sie muß zumindest die wichtigsten Knotenpunkte, Momente, Übergänge etc. der mimetischen Gebilde im voraus fixieren, muß den Akteuren mehr oder weniger genau vorschreiben, welche Gefühle, in welcher Reihenfolge, mit welchen Steigerungen oder Retardationen etc. sie zu erwecken haben. Mögen also vielleicht in allerersten Anfängen solcher Tänze spontan »naturalistisch« (im Sinne des Nichteinstudierten, des Improvisierten) gewesen sein, dieser ihr Charakter konnte sich gerade wegen der magischen Zwecke und der aus ihnen folgenden Vorschriften unmöglich lange halten. Es ist nun wieder äußerst interessant, daß sich dabei, vom Wesen der Sache diktiert, gerade ein Verhalten durchsetzen muß, das für die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit eine zentrale Bedeutung hat. Es handelt sich um das Verhalten, durch welches die objektive Wirklichkeit, die innere Welt des Menschen und deren sinnliche Erscheinungsweise wahrheitsgetreu gespiegelt und zugleich – unabtrennbar von der Wahrhaftigkeit der Widerspiegelung – auf ein Maximum der evokativen Kraft versinnfälligt wird.

Daß darin das Wesen des schöpferischen Verhaltens in der Kunst liegt, ist von der ästhetischen Theorie nicht oft klar ausgesprochen worden, um so mehr wird es durch die Analyse der Werke selbst bestätigt. Das Hindernis der klaren Erkenntnis dieses Zusammenhangs liegt in der engen Verbundenheit des ästhetischen Verhaltens mit der Determination von außen, mit dem sozialen Auftrag, den das Werk und dessen Schöpfer jeweils zu erfüllen hat. Wir haben ja gesehen, daß die ganze Struktur des sozialen Auftrags in der Beziehung der magischen Zwecksetzung und ihrer Verwirklichung in den mimetischen Gebilden seine Urform hat. Ist, was jahrhundert-, jahrtausendelang der Fall ist, der soziale Auftrag für den Schaffenden eine gesellschaftlich-menschliche Selbstverständlichkeit, so entsteht keinerlei Bedürfnis, das ästhetische Verhalten einer Analyse zu unterwerfen; die Reflexion richtet sich fast ausschließlich darauf, wie der soziale Auftrag am allerbesten erfüllt werden könne. Ist dagegen, was besonders im 19. und 20. Jahrhundert schroff hervortritt, die unmittelbare Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft stark aufgelockert (was die objektiven Determinierungen keineswegs aufhebt), so setzt sich der soziale Auftrag bei den Schaffenden nur auf

sehr indirekten, weit vermittelten, bewußtseinsmäßig kaum erfassbaren Umwegen durch, so entsteht eine ununterbrochen sich vertiefende Selbstreflexion der Schaffenden: zuerst erscheint das Künstlertum, später auch die Kunst selbst als problematisch, und die aus dieser Lage entspringenden Reflexionen über die menschliche Beschaffenheit, über den menschlichen Wert des künstlerischen Verhaltens nehmen einen selbstquälerischen, pessimistisch gefärbten Charakter an. Die notwendig über die Spontaneität von Gefühl und Erlebnis hinausgehende Richtung der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, der Zwang, in ihren Gestalten eine Distanz zum Leben zu schaffen und aufrechtzuerhalten, wird nicht mehr als eine einfache, sachlich bedingte Verhaltensart des Menschen zur Wirklichkeit und ihrer richtigen Reproduktion aufgefaßt, sondern als die unmenschliche Wesensart des künstlerischen Verhaltens selbst. Wir haben bereits erwähnt, daß vor allem in der imperialistischen Periode ähnliche Vorwürfe auch gegen die notwendige Objektivität der Wissenschaft und gegen das wissenschaftliche Verhalten auftauchen. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß diese Tendenzen die Untersuchungen über die wissenschaftliche Widerspiegelung nur von außen berühren, während sie in der inneren Kunstauffassung dieser Zeit eine gewichtige Rolle spielen. Es genügt auf den späten Ibsen, auf das Werk Thomas Manns vom »Tonio Kröger« bis zum »Doktor Faustus« hinzuweisen, um diese historische Sachlage klar zu überblicken¹.

Mit den gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen der verschiedenen Typen in der Auffassung und Bewertung des künstlerischen Verhaltens hat sich der historisch-materialistische Teil der Ästhetik eingehend zu befassen. Das Hervorheben dieser beiden extremen Pole in der Einschätzung des künstlerischen Verhaltens mußte hier nur darum erfolgen, damit die gesellschaftlich bedingten Verdeckungen und Verzerrungen der objektiven Sachlage uns nicht den Weg zum klaren Erfassen des Problems selbst verammeln. Es ist sicher kein Zufall, sondern die notwendige Folge der eben bezeichneten historischen Entwicklung dieser Problemgeschichte, daß der konsequenteste Versuch zur Lösung dieser Frage an der Wende der Zeiten, gewissermaßen am Vorabend

¹ Wenn wir hier von Verzerrung der Probleme sprechen, so meinen wir dies bezüglich der objektiven Wesensart des künstlerischen Verhaltens, also vom Standpunkt einer wissenschaftlichen Ästhetik. Die tiefe dichterische Wahrheit der Auffassung des Künstlers bei Thomas Mann, als Problem des Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft wird dadurch nicht berührt. Vgl. mein Buch: Thomas Mann, Berlin 1957; jetzt in Werke Band 7: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten.

ihrer modern-bürgerlichen Verzerrung unternommen wurde: in Diderots »Paradoxe sur le comédien«; wie es auch kein Zufall war, daß die Frage der Determination »von außen« des Kunstwerks Goethe am klarsten formuliert hat.

Diderot sucht Antwort darauf, wie, auf Grund welches subjektiven Verhaltens die richtige Schauspielkunst entstehen könne. Er geht theoretisch tief richtig vom Unterschied zwischen der Wirklichkeit selbst und deren künstlerisch richtiger und effektvoller Widerspiegelung aus. Jene Person des Dialogs, die seine Anschauungen vertritt, sagt darüber: »Übrigens sprechen Sie mir von etwas Wirklichem, und ich spreche Ihnen von einer Nachahmung; Sie sprechen mir von einem flüchtigen Moment der Natur, und ich spreche Ihnen von einem geplanten folgerechten Kunstwerk, das Fortschritte und Dauer hat¹.« Da Diderot klar sieht, daß es sich in der Schauspielkunst nicht um das Leben, sondern um dessen künstlerische Widerspiegelung handelt, daß in ihr nicht von Ausdruck der Gefühle, Leidenschaften etc., sondern von ihrer Evokation die Rede ist, lehnt er konsequent die Auffassung ab, als ob es sich in der Schauspielkunst um eine direkte Mitteilung seelischer Emotionen handeln könnte. Wieweit der schauspielerischen Evokation ursprünglich Erlebnisse, Affekte oder Beobachtungen zugrunde liegen, ist ein Gebiet, wo bis in die einzelnen Schauspielerindividualitäten hinein unbeschränkte Variationen möglich sind. Wichtig ist nur, daß Emotion wie Beobachtung gleichermaßen auf ihre evokativen Möglichkeiten hin überprüft und gesichtet werden müssen, daß die künstlerische Arbeit im Fixieren des so erlangten Optimum besteht. Diderot sieht im Gegenteil in dieser eine eigenartige Widerspiegelung der Wirklichkeit, bei welcher alle Fähigkeiten des Menschen, wie Beobachtung, Selbstkenntnis, Sammeln und Überprüfen der Erfahrungen, Nachdenken über sie etc. zumindest ebenso wichtige Funktionen erhalten, als das unmittelbare Erleben selbst, ja dieses muß zum bloßen, ständigen Ummodelungsprozessen unterworfenen Material der eigentlichen Formung werden, soll das Ziel, das Erwecken von gewollten Emotionen im Zuschauer erreicht werden. Darum führt der eben zitierte Gesprächsteilnehmer folgendes aus: »Was mich in meiner Anschauung erhält, ist die Ungleichheit der Akteurs, die aus der Seele spielen. Erwarten Sie keine Einheit von ihnen; ihr Spiel ist im Wechsel stark und schwach, heiß und kalt, platt und sublim. Morgen werden sie die Stelle verfehlen, an der sie heute glänzten; hinwieder

¹ Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, Œuvres compl. Éd. Assézat, VIII, S. 375.

»In der großen Komödie, der Komödie der Welt, wohin ich immer zurückkehre, haben alle heißen Seelen das Theater besetzt; alle genialen Menschen sind im Parterre. Die ersten nennen sich Narren; die zweiten, die sich damit befassen, ihre Narrheiten nachzubilden, nennen sich Weise...¹« Daß also, was das schlechte Gewissen der spätbürgerlichen Künstler begründet, was bei ihnen als Entfernung vom Leben, als Ausgestoßensein vom Leben erscheint, ist bei Diderot das »Natürliche«, weil gesellschaftlich richtig fundierte Verhalten des Künstlers zum Leben und zu seiner Widerspiegelung in der Kunst. Indem Diderot schon in einer Zeit lebte, in der die naive Selbstverständlichkeit der Beziehung zwischen sozialem Auftrag und seiner künstlerischen Erfüllung bereits zu reißen begann, die jedoch den echten Künstlern und Kunstdenkern eine ganz deutlich umschriebene Aufgabe im Kampf um den Fortschritt, um die Befreiung der Menschen zwies, konnte er diese Wesensart des schöpferischen Verhaltens in der ästhetischen Widerspiegelung so objektiv, richtig, und unsentimental beschreiben: »Die großen Poeten, die dramatischen zumal, sind beständige Zuschauer dessen, was um sie her in der physischen und moralischen Welt sich ereignet... Sie erraffen alles, was sie überrascht und sammeln es. Aus diesen Sammlungen, die ohne ihr Wissen in ihnen zustande gekommen sind, gehen so viele seltene Phänomene in ihre Werke. Die heißen, heftigen, sensiblen Menschen sind auf der Szene; sie gewähren das Spektakel, aber sie genießen es nicht. Nach ihnen macht der geniale Mensch seine Kopie².« Damit wird zugleich eine jede Theorie der direkten Gefühlsübertragung für die Kunst und für das künstlerische Verhalten gedanklich vernichtet, die große Sensibilität an die ihr zukommende Stelle – auch im Leben – gerückt; sie ist, sagt Diderot »nicht die Eigenschaft eines großen Genies³.« Jedenfalls nicht dessen für die Kunst entscheidender Charakterzug: Shakespeares Größe ist nicht durch das »echte« Weinen, sondern durch die wahre, umfassende und tiefe Widerspiegelung des Weinens bestimmt.

Wir mußten wieder einen weiten Exkurs ins Gebiet der hochentwickelten Stufen machen, um jene »Anatomie des Menschen« zu erhalten, die geeignet ist, die Anfangsstadien zu erhellen. Diderot analysiert natürlich das künstlerische Verhalten bereits auf einer entfalteten und äußerst differen-

¹ Ebd. S. 368.

² Ebd. S. 367 f.

³ Ebd. S. 368.

zierten Stufe. Die Bestimmungen jedoch, die als Ergebnis dieser Untersuchung klar zum Vorschein kommen, betreffen die allerallgemeinste Verhaltensart im Hervorbringen einer jeden evokativen Widerspiegelung: ihre Indirektheit, ihre Distanz vom Leben selbst, um auf diese Weise im Rezeptiven das Erlebnis der intensiven Totalität der Wirklichkeit zu erwecken. Das Fixieren des Widerspiegelungsbildes gerade auf jener qualitativen Höhe, die den größten Reichtum in konzentriertester Form zusammenfaßt und darum eine solche Wirkung zu garantieren imstande ist, ist die objektive Grundlage dieses Verhaltens, mögen seine Äußerungsweisen noch so primitiv oder noch so kompliziert sein. Wir haben bereits angedeutet, daß die magische Determination »von außen« notwendig ein derartiges Fixieren durchsetzen muß, und zwar je stärker sie die mimetischen Gebilde als rituelle, als Zauberformen etc. faßt, desto entschiedener. Wenn wir die Genesis des Ästhetischen in einer rein spontanen Volkskunst suchen würden, so wäre gerade das Herauswachsen des künstlerisch bewußten Verhaltens aus einer solchen Spontanität völlig rätselhaft. Gerade weil die Ablösung des künstlerischen Verhaltens aus der spontanen Gefühlswelt des Alltags nicht von der Kunst selbst ausgeht, sondern ihr gegenüber »von außen«, infolge der Bedürfnisse der Magie erfolgt, kann sich dieses Verhalten – bis zu einem gewissen Grade – in diesem Rahmen entfalten, so bestimmt, vielfältig, umfassend, reich und tief werden, daß es sich später der Magie (und der Religion) gegenüber auf eigene Füße zu stellen vermag, ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein, nunmehr ohne diesen Halt in die alltägliche, künstlerisch angesehen formlose Spontanität zurückzufallen. In dieser Hinsicht, im Herausbilden des ästhetischen Verhaltens, das selbstredend für eine unendlich lange scheinende Zeit seiner selbst nicht bewußt werden kann, zeigt sich ganz deutlich, wie die subjektiven und objektiven Bestimmungen des Ästhetischen ihren Ursprung im magischen Zeitalter haben.

Das determinierende Prinzip ist der Inhalt. Die künstlerische Form entsteht als das Mittel, einen gesellschaftlich notwendigen Inhalt so auszudrücken, daß eine, ebenfalls ein gesellschaftliches Bedürfnis bildende, konkrete und allgemeine evokative Wirkung entstehe. Es ist dabei ganz gleichgültig, daß dieser Inhalt, daß dieses Bedürfnis objektiv betrachtet weitgehend phantasmagorischen Charakters ist. Unter den damals gegebenen gesellschaftlichen Umständen handelte es sich um reale soziale Bedürfnisse, die in diesen Formen durch die Entstehung und Ausbildung dieser Formen eine reale Erfüllung erhalten konnten. Inwiefern die so erwachsenen Widerspiegelungs- und Ausdrucksformen bereits viele der wichtigsten ästhetischen Kategorien unter

einer magischen Hülle enthalten, haben wir gezeigt. Und es folgt mit einer gewissen Notwendigkeit aus der Inhalt-Form-Beziehung in der Ästhetik, daß, solange die gesellschaftliche Entwicklung keine neue inhaltliche Problematik zustande bringt, solange die magischen Inhalte eine soziale Alleinherrschaft ausüben können, auch formal von einem Scheiden der Wege nicht die Rede sein kann. Erst wenn – worüber sogleich die Rede sein wird – gesellschaftlich neue Inhalte entstehen, die in der magischen »Weltanschauung« keinen Platz haben, oder ihr sogar widersprechen, beginnt die reale Trennung, das Abreißen der magischen Hüllen.

Es ist also aus der Analyse der wesentlichen Tatsachen klar ersichtlich, daß die Ablösung hier einen ganz anderen Charakter haben muß, als in der Wissenschaft. Gordon Childe besteht mit Recht darauf, daß die Wissenschaft sich unmöglich direkt aus Magie oder Religion entwickeln konnte. Sie entstand aus der Arbeit, aus dem Handwerk, wie Gordon Childe sagt und war ursprünglich identisch mit den rein praktischen Handwerksweisen¹. Seine Beschreibungen neolithischer Zustände geben darüber ein deutliches Bild. Er lehnt den Ausdruck »neolithische Wissenschaft« ab und will nur »Wissens-Schätze« dieser Zeit anerkennen, Kenntnisse aus der Chemie in der Töpferei, aus der Botanik in der Landwirtschaft usw., bei welchen die handhabenden Frauen »kaum zwischen dem wesentlichen Gehalt und dem zufälligen Beiwerk unterschieden haben²«.

Daraus folgt naturgemäß, daß eine solche Verfahrensweise sich unmöglich sogleich von dem damals allgemein und unbestritten herrschenden magischen Vorstellungskreis lösen konnte. Die entstehende ideologische Einheit ist jedoch kein wechselseitiges Einanderdurchdringen zweier Strömungen, sondern bloß ein gesellschaftlich bedingtes noch untrennbares Nebeneinander. Gordon Childe setzt die von uns angeführten Betrachtungen so fort: »Die praktisch technischen Gebrauchsanweisungen der Barbaren waren ganz bestimmt unentwirrbar verknüpft mit einer Menge sinnloser Zauberformeln. Selbst die intelligenten und hochzivilisierten Griechen glaubten an einen bösen Geist, der die Töpfe beim Brennen zerspringen ließ, weswegen sie am Brennofen ein abscheuliches Gorgonenbild anbrachten, um ihn zu verschrecken³.« Es ist hier zugleich sichtbar, wie dieses Nebeneinander sich dahin

¹ Gordon Childe: *Man Makes Himself*, a. a. O. S. 256.

² Gordon Childe: *Stufen der Kultur*, a. a. O. S. 78.

³ Ebd.

entwickelt, daß die weiterlebenden magischen Vorstellungen als Formen des Aberglaubens immer stärker in eine sie ständig vertiefende Isolation von den realen Verrichtungen und von den sie theoretisch fundierenden Gedanken geraten. So zeigt Gordon Childe für entwickeltere Stufen, daß Schrift und Mathematik vielfach in Priesterkasten entstanden sind. Er fügt jedoch hinzu: »Zugegeben, daß die sumerische Schrift von gewissen Priestern erfunden und anfangs ausschließlich gebraucht wurde. Aber die sumerischen Priester haben die Schrift nicht als Organe des Aberglaubens erfunden, sondern als Administratoren weltlicher Institutionen¹.« Es kann hier unmöglich unsere Aufgabe sein, diesen Prozeß noch so kursorisch zu verfolgen. Wichtig bleibt nur die Feststellung, daß die echte Quelle der Wissenschaft die Arbeit ist, daß also der vollen Loslösung vom Standpunkt dieser inneren Dialektik nichts entgegenwirkt, daß also die gesellschaftlich unvermeidliche Wechselbeziehung zwischen Wissenschaft und Magie (und Religion) auf jene vor allem hemmend wirkt. Das schließt natürlich nicht aus, daß bestimmte konkrete Aufgaben, Aufträge etc., die ein Priesterregime an die Wissenschaft stellt, diese bis zu einem gewissen Grade zu fördern vermögen. Es ist aber sicher kein Zufall, daß der wirkliche große Weg der wissenschaftlichen Entwicklung von der Antike über die Renaissance ins kapitalistische Europa führt. Die komplizierten Wechselbeziehungen von Förderungen oder Hemmungen, die im Orient wirksam waren, werden erst nach vollständiger Erforschung der Entwicklung von indischen, chinesischen etc. Wissenschaften im Zusammenhang mit dem Wachstum der betreffenden Gesellschaft wirklich überschaubar werden; ~~auf einige Beispiele aus der indischen Entwicklung haben wir früher bereits hingewiesen. Für unser Problem ist das bis jetzt Dargelegte ausreichend.~~

Wir haben gesehen, daß die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Magie wesentlich anders beschaffen sind. Bis zu einem gewissen Grad können echte und wesentliche ästhetische Kategorien auch unter magischer Hülle zur Entfaltung gelangen. Der später unabwendbare Ablösungsprozeß geht vom Inhalt aus, von gesellschaftlichen Inhalten, die ihrer Natur nach auf mimerische Evokation intentioniert sind, die deshalb an die in der Periode der Magie ausgebildeten ästhetischen Formen anknüpfen, diese für ihre eigenen Zwecke übernehmen und entsprechend ummodeln und so die im magischen Zeitalter ausgebildeten ideologischen Waffen gegen die Magie selbst kehren. Dies ist

¹ Gordon Childe: *Man Makes Himself*, S. 209, über Mathematik, ebd. S. 218.

natürlich ein Grenzfall. Sicher entsteht sehr oft eine einfache Säkularisation der in der magischen Periode ausgebildeten Formen; ein großer Teil dessen, was uns als Volkskunst überliefert ist, hat einen solchen Charakter. Am häufigsten wird die Lage entstehen, daß die die Magie ablösenden religiösen Ideologien, die unter magischen Bedingungen entstandenen künstlerischen Ausdrucksmittel für ihre eigenen Zwecke in Anspruch nehmen. Scheinbar ändert sich dadurch nichts Wesentliches an der gesellschaftlichen Stelle und Funktion der Kunst. Aber doch nur scheinbar, denn es ist nicht dasselbe, ob die Kunst der mit selbstverständlicher Zwangsläufigkeit herrschenden alten Weltauffassung dient oder ob sie von einer entstehenden und mit der alten kämpfenden als Verbündeter in Anspruch genommen wird. Unzweifelhaft entsteht im letzteren Fall eine gewisse Lockerung, ein bestimmter Spielraum für Selbständigkeitsbestrebungen des Ästhetischen. Und selbst wenn nach dem Sieg der neuen Ideologie diese ebenfalls erstarrt, ebenfalls rigide Vorschriften dem Inhalt und der Form der Kunst gegenüber einführt: den ursprünglichen Zustand der naturwüchsig-unbestrittenen Herrschaft der magischen Ideologie kann sie schwer vollständig wieder durchsetzen. Über die hier auftauchenden Probleme werden wir im letzten Kapitel dieses Teiles ausführlich sprechen. Hier kam es nur darauf an, die prinzipiellen, philosophisch relevanten Unterschiede zwischen Selbständigwerden von Wissenschaft und Kunst klar herauszustellen.

Sechstes Kapitel

Probleme der Mimesis II

Der Weg zur Welthaftigkeit der Kunst

Unsere bisherigen Betrachtungen haben gezeigt, wie das ästhetische Prinzip die Elemente seiner selbständigen Gestalt, die Tendenz ihrer Ausbildung in einer Periode der Menschheitsentwicklung zu sammeln und zu verwirklichen beginnt, in welcher niemand auch nur ahnen konnte, um was es objektiv in seinen eigenen Handlungen geht. Wir haben an Hand eines späten – auch bis jetzt nicht allgemein verstandenen – Bewußtwerdens gezeigt, was in dem inhaltlich wie formal magisch determinierten, in seiner magischen Bestimmtheit noch keineswegs problematisch gewordenen Tanz objektiv steckt. Der Akzent liegt vorerst auf einer gewissen Distanzierung des hier handelnden Menschen zu sich selbst im eigenen Tun, im Tanzen. Darin allein wäre natürlich noch nicht die für unsere Frage ausschlaggebende Distanz geschaffen. Denn die bewußte (und durch Einübung und Gewohnheit wieder spontan gewordene) Auswahl der wirkungsvollen Bewegungen, ihr Fixieren mit Hilfe der Bewegungsphantasie etc. fängt sicherlich schon auf relativ frühen Stufen der Arbeit (auch Jagen, Fischen etc.) sich auszubilden an. Die wichtige Rolle, die das gedanklich-gefühlsmäßige Vorwegnehmen von Handgriffen etc., ihre zweckmäßige Anwendung mit Hilfe der Bewegungsphantasie, der Arbeitsteilung der Sinne in solchen Verrichtungen spielt, zeigt an, daß schon im Alltagsleben, ganz unabhängig von magischen Zielsetzungen, das körperliche Tun des Menschen eine gewisse Distanz zu sich selbst haben muß. Daß in sehr vielen, ja in den meisten Fällen, das anfänglich bewußt Distanzierte durch Gewöhnung zum »Instinktiven« wird, ändert am grundlegenden Tatbestand einer gewissen Distanzierung nichts Wesentliches. Denn es kann sich hier nur um die Ausbildung bedingter Reflexe handeln. Pawlow sagt richtig: »Der bedingte Reflex ist das Prinzip der Vorwegnahme tatsächlicher Erscheinungen¹.« Deshalb ist für unser Problem sehr wichtig, daß er gerade ihre Beweglichkeit, ihre rasche oder langsame Umstellbarkeit auf

¹ Pawlow: Mittwochkolloquien, a. a. O. II. 39.

die sich wandelnden Umstände ihrer Auslösung, auch wenn dieser Wandel nur als Änderung des Tempos, der Reihenfolge vorhanden ist, untersucht. Das Resultat wird bei ihm so zusammengefaßt: »Das unterstreicht und bestätigt... die Theorie, daß die Beweglichkeit der Nervenprozesse eine selbständige und primäre Besonderheit der Nerventätigkeit ist¹.«

Es ist nun ohne weiteres klar, daß zu den wichtigen Unterscheidungsmerkmalen zwischen Mensch und Tier gerade das ins Qualitative Umschlagen einer Steigerung der Beweglichkeit gehören muß, schon weil selbst sehr primitive Lebensumstände bei jenem eine sofortige Anpassung an viel rascher sich ändernde Lebenszustände mit weit größerer Variation der neuen Inhalte und Formen notwendig machen als bei diesem. Es sei hier nur beiläufig bemerkt, daß in Pawlows Experimenten, wie dies bei exakten Tierversuchen gar nicht anders sein kann, die Erreger der Reflexe nicht aus ihrem normalen Lebenskreis genommen sind. Die Beweglichkeit müßte unter solchen Bedingungen, z. B. beim Jagdhund auf der Jagd, in der Beziehung des Pferdes zum Reiter, größer sein, als bei Experimenten mit Metronom, Knarre etc. Dieser Unterschied muß darum hervorgehoben werden, weil überall in diesen Untersuchungen von solchen menschlichen Reflexen die Rede ist, die aus dem Leben selbst entspringen, aus den Wechselbeziehungen der persönlichen Tätigkeit – Arbeit etc. – zu jenen Naturobjekten, -umständen, technischen Verrichtungen, gesellschaftlichen Beziehungen etc., die mit jener normalerweise verknüpft sind. Diese Grundlage ist natürlich auch bei den von uns ausgeführten Tierbeispielen nicht vorhanden; bei ihnen bestimmt der Mensch den Spielraum der entstehenden bedingten Reflexe für die Tiere, während es sich bei ihm selbst – parallel mit der Entstehung der Zivilisation – um einen immer stärker selbstgeschaffenen Spielraum handelt; wenn man Jagd, Landbau, Handwerk von diesem Standpunkt aus miteinander vergleicht, so zeigt sich sofort die qualitativ zunehmende Bedeutung des Selbstgeschaffenen im Spielraum der geforderten Anpassung.

Das bedeutet kein Übergewicht des Subjektiven, denn die Eigenschaft des Werkzeugs, des zu bearbeitenden Materials, die gesellschaftlich entstehenden Beziehungen zwischen den Menschen etc. sind dem persönlichen Bewußtsein gegenüber ebenso eine objektive, von ihm unabhängig existierende Außenwelt, wie der Wald und seine Tierwelt für den Jäger. Der Unterschied ist aber doch gewaltig, indem die Proportionen der selbstgeschaffenen

¹ Ebd. III. 93.

Anlässe der Reaktion auf die Wirklichkeit zugunsten des Gesellschaftlich-Menschlichen verschoben wurde, und ferner, indem die gesellschaftlichen Bedingungen des Handelns zwar erkenntnistheoretisch ebenso objektive bleiben wie die naturhaften, jedoch von der menschlichen Praxis und ihrer Entwickelbarkeit aus gesehen dennoch den Charakter des Selbstgeschaffenen besitzen. Deshalb kann man von diesem Standpunkt aus feststellen, daß die Naturschranke zurückgewichen ist. Dementsprechend ist ein derartiger Wandel der Bedingungen keine Minderung, sondern eine Steigerung der Beweglichkeit im Bilden und Abbauen bedingter Reflexe und damit zugleich der Verstärkung der Distanz zum einzelnen auslösenden Anlaß, der kritischen Distanz zu ihm. Denn gerade in der durch die Wechselbeziehung zwischen Objekt und subjektiver Reaktion bedingten Beweglichkeit und Distanziertheit liegt der Grund für die Entwicklungsrichtung der Reflexe. Sind diese Tendenzen sehr schwach, so kann unter Umständen eine Fixierung einst bedingter Reflexe zu unbedingten eintreten oder es entsteht gar kein Zwang zur Ausbildung bedingter Reflexe. Pawlow sagt, das Tier könnte »selbständig mit Hilfe der unbedingten Reflexe existieren, wenn die Außenwelt konstant wäre¹«. Und andererseits hat gerade die Kompliziertheit der genannten Wechselbeziehungen, entstanden vor allem durch die Arbeit, die Entwicklung von Widerspiegelungs- und Reaktionsformen höherer Ordnung herbeigeführt. Es ist vielleicht überflüssig, abermals darauf hinzuweisen, daß das Wort (und mit ihm der Begriff im Gegensatz zur bloßen Vorstellung) gerade infolge der Verallgemeinerung, die es auch auf seiner primitivsten Stufe besitzt, eine gewisse Distanz zum unmittelbar wahrgenommenen Reaktionsreger beinhaltet.

I Die Weltlosigkeit der Höhlenbilder aus der Altsteinzeit

Wenn wir nun auf dieser Grundlage die im vorhergehenden Kapitel analysierte Distanz des Menschen zu sich selbst, zu seinen eigenen Bewegungen, zu ihrer Aufeinander- und Auseinanderfolge im magischen Tanz näher betrachten, so sehen wir die hier herangezogenen Merkmale des menschlichen Reaktionssystems auf die Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grad mitenthalten, wenngleich mit wesentlichen Modifikationen. Diese bringen eine doppelte

¹ Ebd. II. 434.

Paradoxie hervor. Einerseits stellt das so entstandene Gebilde, als Ganzes, eine über das Alltägliche gesteigerte Distanzierung dar. Denn jene praktische Rückbeziehung auf die objektive Wirklichkeit, die jeder Komplex von Bewegungen in ihr hat, fällt hier weg. Wird nämlich in der Wirklichkeit etwa ein Speer geworfen, so bilden alle Bewegungsmomente zusammen eine Einheit, deren Wert durch die Effektivität ihrer Gesamtheit gemessen wird (Treffen des Zieles, Weite des Wurfs, etc.). Hier dagegen knüpft sich ein solcher Bewegungskomplex an den früheren an und bereitet einen auf ihn folgenden vor, wobei an die Stelle der wirklichen Effektivität die Evokation des jeweiligen Inhalts tritt, so daß mitunter das Erwecken des Eindrucks, daß etwas mißlungen sei, als Gelingen gelten kann. Daß mit alledem die Distanz zum Einzelauslöser einer Reaktion größer wird, unterliegt keinem Zweifel. Andererseits verlangt die Richtigkeit einer jeden Bewegung – und insbesondere ihrer Verknüpfung – eine größere und differenziertere Beweglichkeit als das Alltagsleben sie in der Regel ermöglicht; da, wie wir gesehen haben, ihre Auswirkung sehr kompliziert ist: ihr Schwerpunkt liegt nicht auf dem sachlich Richtigen, sondern auf der hervorgebrachten unmittelbaren Evokation. Diese Beweglichkeit der Auswahl muß aber kritisch gestoppt, nach dem Auffinden jeweils endgültig fixiert werden. Das Fixieren kennt natürlich auch das Alltagsleben. Da es jedoch als praktisches Optimum in bezug auf ein reales Ziel geschieht, muß es jedesmal, wenn die Objekte, bzw. die Umstände ihres Vorkommens sich ändern, gekündigt werden; die Möglichkeit einer eventuellen Änderung führt die potentielle Beweglichkeit ins Fixierte ein, während beim Tanz – der Idee nach – das Fixieren etwas Endgültiges ist.

Mit alledem wird bloß der Gebildecharakter des Tanzes erneut umschrieben: alles, was er mimetisch reproduziert, ist noch kein Gebilde. Dies wird er erst in der so fixierten Widerspiegelung. Indem ein solches Aufsichselbstgestelltsein eines Widerspiegelungskomplexes entsteht – mag die magische Hülle lange Zeit unabtrennbar bleiben, mag das dem ästhetischen Gebilde entsprechende ästhetische Bewußtsein völlig fehlen, besser gesagt, eben von dieser magischen Hülle völlig verdeckt sein – so ist damit doch das Ästhetische als objektives Prinzip vorhanden. ~~Wir haben eine ähnliche Genesis bei Gelegenheit der Entstehung des Ornaments aufgezeigt und schon dort darauf hingewiesen, daß das wirkliche ästhetische Gesetzsein auch verhältnismäßig spät in reiner Form erscheint. Der Weg über Körperschmuck und Geräteschmuck zum reinen Ornament ist lang, während wir hier das Auftreten der rein ästhetischen Form auf einer relativ früheren Stufe der Genesis feststellen können. Dazu kommt~~

noch das Problem der Schöpfung einer eigenen Welt im ästhetischen Gebilde, in welcher Frage, wie wir sehen werden, beide Momente: die Qualität der Eigenheit wie das Entstehen einer »Welt« — im Gegensatz zur bereits behandelten Weltlosigkeit der Ornamentik — gleich wichtig sind. Obwohl die Ausbildung einer »Welt« im ästhetischen Sinne ein langer Prozeß ist — und alle Kennzeichen, die sie bestimmen, können wir erst jetzt ausführlich behandeln —, muß schon hier festgestellt werden, daß der primitivste Tanz bereits auf ein »Weltschaffen« gerichtet ist, während das vollendetste Ornament seinem Wesen nach, dieses Vollendetsein nicht aufhebend, sondern bestätigend, prinzipiell weltlos sein muß.

Es ist also selbstverständlich, daß die nächste, höhere Etappe in der Richtung auf das Entstehen einer eigenen Welt im ästhetischen Sinne die Loslösung der ästhetischen Gebilde von der körperlichen Aktivität und vom unmittelbaren Beteiligtsein des Menschen selbst ist, ihre Verwandlung in ein wahrhaft selbstständiges Gebilde, das dem Menschen als ein auf sich selbst gestelltes An-sich gegenübersteht. Das ist ein sehr langwieriger, vielfach verschlungener, komplizierter und prinzipiell nie ganz vollziehbarer Prozeß. Schon darum, weil es auch bei vollkommener Loslösung doch Künste gibt, und geben muß, bei denen diese Trennung prinzipiell nicht stattfinden kann: der Tanz selbst und die Schauspielkunst. Andererseits wird in der Entwicklung dieser Künste deutlich, daß sie ihre zentrale Bedeutung, die sie in der Genesis der Kunst besaßen, immer mehr verlieren. Beim Tanz ist evident, daß er immer stärker von anderen Künsten in bezug auf das Weltschaffen notwendig überholt und aus der anfangs eingenommenen Zentralstelle in der ästhetischen Betätigung der Menschheit verdrängt werden muß. (Es liegt im später noch detaillierter darzulegenden Wesen des Ästhetischen, daß der Tanz damit als Kunst keineswegs verschwindet, sondern eine vollendete Kunst bleiben kann.) Komplizierter ist die Lage für die Schauspielkunst. Zweifellos rückt mit der Entwicklung der Wortkunst der unmittelbare Vortrag durch die menschliche Stimme und Gebärde immer stärker in den Hintergrund. Für Lyrik und Epik hat er praktisch schon jede direkte Bedeutung verloren, und auch für das Drama ist die Lostrennung vom Aufgeführtwerden, die Wirkung durch bloße Lektüre immer dominierender geworden. Es wäre natürlich eine gefährliche und falsche Vereinfachung, ja eine Verzerrung der wahren Tatbestände, anzunehmen, es habe hier eine radikale Trennung stattgefunden. Das ist selbst bei Lyrik und Epik nicht der Fall. Allerdings hat das wirkliche Vorlesen, Vortragen von Werken als praktische Vermittlung so gut wie völlig aufgehört. Die Vorlesbarkeit, die Möglichkeit einer auditiven

Wirkung durch die menschliche Stimme ist dennoch als Kriterium für Rhythmus und innere Gliederung etc. in Geltung geblieben. Obgleich die Theateraufführung längst nicht mehr die Bedeutung hat wie in der Antike oder in Shakespeares Zeiten, so ist die Aufführbarkeit, die Steigerung der Effekte bei der Transformation ins Szenische noch entschiedener das Kriterium der dramatischen Gestaltung geblieben als bei Lyrik und Epik. Der Aufbau der einzelnen Szenen, ihr künstlerisches Verhältnis zueinander, sowie Steigerung, Retardation, Aufgipfelung etc. werden bei der Lektüre auch als phantasiahafte Vorwegnahme einer idealen Aufführung apperzipiert.

Diese Beziehungen, der Wechsel und die Remanenz in ihnen, haben eine prinzipielle Bedeutung für Genesis und Entfaltung des ästhetischen Prinzips. Es spielt sich fast überall – freilich keineswegs gleichmäßig – ein Prozeß des Sich-Entfernens von der unmittelbaren Wahrnehmung und ihrer überwiegend physiologischen Determination ab. Die Bewegung in einer solchen Richtung ist für die Konstituierung des ästhetischen Prinzips, insbesondere für die Ausbildung der Welthaftigkeit der künstlerischen Gebilde sehr wichtig. Immer stärker umfaßt die Kunstgestaltung – quantitativ wie qualitativ – Inhalte, die für ihre Anfänge unerreichbar gewesen wären. Sie wird dadurch immer umfassender im Sinne des Widerspiegelns der Totalität der Bestimmungen, und zwar sowohl als Intensivierung ihrer inneren Wesensart, wie als Ausdehnung des Bereichs der für die ästhetische Widerspiegelung relevanten und ausdrückbaren Bestimmungen. Nach dem bisher Ausgeführten versteht sich bereits von selbst, daß eine derartige extensive wie intensive Bereicherung des ästhetischen Gehalts zwangsläufig eine Verfeinerung der Formen, eine Ausbreitung ihres Geltungskreises, eine Vertiefung ihres Auftreffens auf die Wirklichkeit zur Folge hat. Ohne diesen Aspekt kann die tatsächlich stattgefundene künstlerische Entwicklung kunstphilosophisch nicht begriffen werden. Dies ist aber nur eine Seite. Die Loslösung von der ursprünglich überwiegenden physiologischen Bedingtheit bedeutet keinen vollständigen Bruch mit ihr. Die gesellschaftliche Entwicklung, das Zurückweichen der Naturschranke im geistig-seelischen Leben des Menschen selbst, basiert unaufhebbar auf diesen Bedingtheiten. Man kann nicht einmal sagen – wozu romantische Kritiker der späten Zivilisationen neigen –, daß diese naturhaft-sinnliche Komponente im Abnehmen begriffen ist. Weit eher trifft es zu, daß das Gebiet des vom Menschen im Leben und in der Kunst Erfahrenen im Vergleich zu den Anfängen so gewaltig geworden ist, daß der Anteil des Ursprünglichen in dieser Totalität geringer wird, selbst wenn er für sich genommen an Intensität zunimmt.

Sicher ließen sich ähnliche Tendenzen auch in der Geschichte der Musik aufzeigen, jedoch ihrem Wesen entsprechend mit völlig verschiedenen Problemen und Entwicklungstendenzen. Am deutlichsten und prägnantesten äußert sich diese Tendenz in den bildenden Künsten, deren Entstehung ja von vornherein die hier geschilderte Loslösung voraussetzt. Denn in Malerei und Plastik entstehen zuerst und in reinster Form mimetische Gebilde, für welche der Mensch selbst nur als Schöpfer figuriert, ohne in der von ihm gestalteten Welt der Widerspiegelung anders vorzukommen denn als – eventuelles – Objekt der künstlerischen Reproduktion der objektiven Wirklichkeit. Hier ist also die oben analysierte Ablösung vom unmittelbar gegebenen Menschen, dessen Selbstobjektivierung in der Widerspiegelung, die in manchen Künsten nur bis zu einer inneren Distanzierung des Menschen von sich selbst gedeihen kann, von vornherein, *uno actu* mit der Entstehung von Werken überhaupt vorhanden. ~~Wenn im Geräteornament eine Bindung an das für praktische Zwecke nützliche Werkzeug etc. unauflösbar da ist, so ist diese anderen Charakters.~~ In ihm kann die Mimesis sich nie zur Würde einer eigenen Welt erheben. Der Charakter der weltlosen Ornamentik ist hier so aus dem Wesen der Sache selbst heraus gesetzt, daß auch dort, wo die ursprüngliche Intention vorwiegend mimetischen Charakters war, wie bei den Jägern der Altsteinzeit, die Wirkung sehr oft mehr die eines unvollständig gelungenen Ornaments, als einer einseitig-ausschließlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist (sehr im Gegensatz zur Malerei dieser Periode, auf welche wir bald zu sprechen kommen werden). Es ist eine hohe Entwicklungsstufe der gesamten Kunst notwendig, damit mimetisch-realistische Motive zu organischen Elementen einer Ornamentik werden, wie in Rom. Bilder oder Statuen – natürlich letzten Endes ebenso Werke der Wortkunst oder der Musik – lassen eine dem Menschen gegenüberstehende, selbständige, wenngleich vom Menschen geschaffene Welt entstehen, eine autonome »Wirklichkeit«, die das ganze Gedanken- und Gefühlsleben des Menschen in sich aufnimmt, es erhöht, steigert, vertieft, intensiviert. Und dies nicht als Nebenprodukt – was immer wieder auch aus zu anderen Zwecken geschaffenen Gebilden, entstandenen Beziehungen etc. hervorgebracht werden kann – sondern als ausschließliche Funktion einer solchen »Wirklichkeit«. Diese »existiert« nur insofern, als sie derartige evokative Wirkungen hervorzubringen vermag; darüber hinaus ist sie ein Stück Stein oder Holz, das zu nichts brauchbar ist.

Das Ausgeführte betrifft natürlich bloß den objektiven Sinn des von uns analysierten Prozesses der Genesis. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen, daß alle diese Gefühle ursprünglich innerhalb eines von der Magie

beherrschten Milieus und im Dienste magischer Zwecke entstanden sind; ihre evokative Wirkung hat unmittelbar magische Inhalte. Wir haben ebenfalls gezeigt, daß auf dieser Stufe der Entwicklung ein realer, gesellschaftlicher wahrnehmbarer und darum austragbarer Konflikt zwischen magischem Zweck und Inhalt und der unter magischer Hülle entstandenen ästhetischen Eigenart der Gebilde praktisch unmöglich, ja unvorstellbar war. Daß aber diese innere Gegensätzlichkeit zweier an sich heterogener Prinzipien objektiv vorhanden war, beweisen die Höhlenmalereien aus der Altsteinzeit. Bei ihrer Entdeckung imponierte ihr gewaltiger Realismus derart, daß manche sogar an moderne Fälschungen dachten, so wenig schien eine solche durchschlagend evokative Naturtreue mit den konventionellen Vorstellungen über frühe Kunst vereinbar. Es ist höchstwahrscheinlich, daß der überwältigende Eindruck auf einzelne Forscher dazu veranlaßt hat, den magischen Charakter dieser Malereien zu leugnen und in ihnen die erste Erscheinungsweise des ursprünglichen »reinen« Kunsttriebs der Menschen zu erblicken. Indessen gerät eine solche Auffassung sofort in unauflösbare Widersprüche zu anderen fundamentalen Kennzeichen dieser Kunst. Die Werke sind fast unsichtbar, d. h. dem Betrachter so schwer und umständlich zugänglich, daß es ausgeschlossen ist, daß das Erwecken eines unmittelbar visuellen Eindrucks oder gar eines visuellen Genusses, das treibende Motiv ihrer Entstehung hätte sein können. Scheltema beschreibt von diesem Standpunkt die Umstände ganz richtig, wenn er bemerkt: »Wesentlich ist auch, daß die Höhlenmalereien sich offenbar völlig indifferent zum gegebenen Grund, zu der Höhlenwand verhalten. Es soll hier bloß an die wirre Häufung der Tierbilder in Altamira, an die kaum sichtbaren eingeritzten Zeichnungen von Combarelles erinnert werden, oder an die Tatsache, daß einzelne Deckenbilder nur zu sehen sind, wenn man sich, auf dem Rücken liegend, in die Schläuche und Winkel der Höhle hineinschiebt¹.« Und Hoernes sagt: »Es erschien bedenklich, daß die Räume, in denen viele Bilder lagen, schwer zugänglich und vollkommen dunkel waren².« Auch wenn wir heute wissen, daß Lampen zur Erleuchtung der Höhlen dienten, vor allem, damit vor den Bildern durch Tänze eine Beschwörung stattfinden könne, so ändert das gar nichts an der Grundtatsache, daß diese Bilder nicht aus der Absicht entstanden sind, eine visuelle Evokation im Zuschauer hervorzurufen³.

¹ Scheltema: a. a. O. S. 35.

² Hoernes: a. a. O. S. 150.

³ H. Kühn: Eiszeitmalerei, München 1956 S. 10.

Gerade die paradoxe Kombination dieser einander widersprechenden Tendenzen, der magischen Absicht des Gelingens der Jagd durch ein Abbilden des Wildes auf der einen und der Naturwahrheit, der evokativen Macht des Bildes, auf der anderen Seite zeigen die reale Situation dieser Etappe: eine hohe Kunst, die aber unter Bedingungen geschaffen wird, bei denen ihre evokative Wirkung nur an sich, nur potentiell vorhanden sein, praktisch aber gar nicht zur Geltung gelangen konnte. Bei Gordon Childe finden wir eine genaue Beschreibung beider Momente, die um so wertvoller ist, als die uns hier beschäftigende Widersprüchlichkeit der Lage für seine Problemstellung gar nicht in Frage kommt und daher unerwähnt bleibt. Er sagt: »Im tiefsten Inneren von Kalksteinhöhlen, wohl drei Kilometer tief in der Erde, nur mit einem schwachen, aus irdener Lampe mit Moosdocht gespeisten Licht, das undurchdringliche Dunkel zu erhellen, und oft auf Felsflächen, die nur von den Schultern eines Helfers aus erreichbar waren, malten oder ritzten sie, Maler und Zauberer zugleich, das Nashorn, das Mammut, den Wisent, das Rentier, von dem sie lebten. So sicher, wie das Abbild eines Wisents vom Künstler mit geschickten Strichen auf die Höhlenwand gezaubert wurde, so sicher würde ein wirklicher Wisent auftauchen, um von dem Genossen des Künstlers getötet und gespeist zu werden. Die Tierdarstellungen sind außerordentlich individualisiert, keine abstrakten Kurzschriftzeichen, sondern regelrechte Porträts, die eine genaue und verlässliche Beobachtung wirklicher Vorbilder erkennen lassen.¹ Hier ist in evidenten Weise sichtbar, wie aus den magischen Bedürfnissen eine hohe Kunst entstehen konnte, ohne daß ihre ästhetische Wesensart überhaupt ins Bewußtsein der Zeitgenossen hätte treten können.

Es zeigt sich zugleich, daß vom Standpunkt der Erfordernisse der Magie der ästhetische Charakter, der künstlerische Wert, sehr viel Zufälliges an sich hat. Die Verbindung des Magischen und des Ästhetischen ist an sich freilich keineswegs zufällig. Vom Standpunkt der Magie aus ist in bestimmten Fällen die intensive evokative Wirkung, die die Geschlossenheit und Selbständigkeit des künstlerischen Gebildes voraussetzt und fordert, unbewußt obligatorisch, z. B. beim Tanz. Darum ist es klar, daß die magische Zielsetzung für die entstehende Kunst eben jenes Bestimmte »von außen« bedeutet, über welches wir bereits im Anschluß an Goethe gesprochen haben. Dieser Zusammenhang zwischen magischer und aus ihr herauswachsender ästhetischer

¹ Gordon Childe: *Stufen der Kultur*, z. a. O. S. 50 f.

Evokation enthält zugleich – und ebenso notwendig – das Moment der Zusammengehörigkeit, wie mannigfache Momente der bloß zufälligen Verbindung. Diese Zufälligkeit kann sich in verschiedener Weise äußern. Einerseits sind evokative Effekte möglich, in denen die magischen Inhalte ein derartiges Übergewicht den ästhetischen Inhalt-Form-Elementen gegenüber haben, daß diese in den Gebilden selbst fast oder völlig fehlen. Ein ungeheures archäologisch-ethnographisches Material zeugt für das reale Vorhandensein dieser Möglichkeit. Andererseits – und dies ist der Fall bei der Höhlenmalerei – kann aus den magischen Anforderungen etwas vollwertig Ästhetisches entstehen, ohne daß dies für die magische Gegenwartspraxis etwas wirklich Wesentliches bedeutet hätte; die künstlerische Höhe der visuellen Gestaltung war ja hier fast un wahrnehmbar und kam, wie wir gesehen haben, evokativ gar nicht in Frage.

Diese spezifische Einheit des Notwendigen und Zufälligen in der magisch produzierten Evokation muß ständig im Auge behalten werden, will man die Genesis des ästhetischen Prinzips richtig verstehen. Sie erklärt vor allem die außerordentliche Ungleichmäßigkeit in der Entwicklung vieler Künste und Kunstgattungen, sowie dieselbe Tendenz innerhalb eines gleichen Genres. Hier kann natürlich nur der allgemeinste Grund des Phänomens aufgedeckt werden; die Spezifikation gehört in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik. Diese Einheit wirft aber zugleich ein Licht auf die besondere Beziehung der magisch-inhaltlichen Determination zu den durch ihre Formung hervorgebrachten ästhetischen Gebilden. Wir haben bei der Behandlung der Ornamentik sehen können, daß diese ihrem allgemeinsten Charakter nach allegorisch ist, jedoch in einer ganz eigenartigen Weise. Denn in den späteren allegorisch-ästhetischen Gebilden hat der transzendente Inhalt immer einen gewissen – größeren oder kleineren – Einfluß auf die Gestaltungsart jener Gegenstände, die zu ästhetischen Trägern des transzendentallegorischen Sinnes bestimmt werden. In der Ornamentik dagegen ist dieser Inhalt dem Gestalteten gegenüber derart transzendent, ein derart unabhängig von jeder Gegenständlichkeit gesetzter Gehalt, daß er, wie wir gesehen haben, leicht austauschbar wird. Hierdurch ist die Möglichkeit gegeben, daß die ornamentale Gegenständlichkeit, das ornamentale Beziehungssystem visuell vollständig verständlich, ästhetisch restlos deutbar bleibt, auch wenn der allegorische Sinn völlig verloren oder unentwirrbar vieldeutig geworden ist. Die weitaus stärkere gegenständliche Eindeutigkeit der mimetischen Gebilde, das weitaus größere Gewicht von realen Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit in ihnen erschwert in solchen Fällen eine derart reinliche Scheidung

des gestalteten Inhalts vom transzendent-allegorischen. Schon die ersten Regungen zur Gestaltung einer »Welt« schaffen innere Beziehungen zwischen den beiden Inhaltskomplexen, so daß – oft –, wenn der transzendent-magische Sinn verschwunden ist, am darstellerischen Gebilde manches unverständlich wird, und dies nicht, wie beim Ornament als ein verlorengegangener (und ästhetisch gar nicht mehr gesuchter) Inhalt einfach nicht da ist, sondern als Lücke, als ein wenigstens partielles Unverständlich-Werden des Formzusammenhangs selbst. Das ist aber hier doch nur eine erste Tendenz. Erst wenn die transzendenten Mächte bereits anthropomorphisierend personifiziert werden, entfalten sich die eben angedeuteten Spannungen, die später zur Problematik der Allegorie führen. Je primitiver ein magischer Zustand ist, desto geringer wird diese Spannung. Denn ob es sich, nach Frazers Einteilung, um imitative oder Übertragungsmagie handelt: die transzendenten Mächte selbst bleiben gestaltlos. Die magische Zauberei offenbart sich entweder in der Mimesis irdischer Gestalten zu Gegenständen, oder in deren Manipulation, wie z. B. beim Zerstören des Abbilds jenes Menschen, der magisch zugrunde gerichtet werden soll. Jedesmal kann sich die Zufälligkeit in der Einheit von magischer und ästhetischer Mimesis ausdrücken. Stärker höchstwahrscheinlich in der Übertragungsmagie, wo der evokative Charakter der Widerspiegelung notwendig eine geringere Rolle spielt, als in der imitativen, obwohl auch in dieser sicherlich eine große Stufenleiter von bloß andeutenden, abstrakt gewordenen Erinnerungsbildern bis zur Darstellungshöhe der Höhlenmalerei zu finden ist. Jedenfalls ist auch hier die Bindung der auf transzendente Wirkung intentionierten Darstellung an das transzendente Ziel selbst – gerade darstellerisch – viel lockerer als in den späteren religiös bestimmten Allegorien, in denen das konkrete Widerspiegelungsbild als solches gleichzeitig die Mimesis eines diesseitigen Gegenstandes und seines jenseitigen Urbilds sein soll.

14 die
tenden

Da ~~hier~~ in der bildnerischen Darstellung der Wirklichkeit prägnanter zum Ausdruck gelangt als etwa im Tanz, ist die Tendenz zum – ästhetischen – Säkularisieren der Magie, zur Konstitution der Selbständigkeit des ästhetischen Prinzips in jener deutlicher als in diesem. Den qualitativen Unterschied zwischen Tanz und bildender Kunst haben manche Forscher der Entstehungsperiode der Kunst bemerkt und festgestellt. So A. Gehlen, der im ersteren »die mimische Darstellung in vivo, eine Versetzung des Menschen in dieses Wesen, eine Identifikation«, erblickt, »die plastisch und handelnd durchgeführt wird.« Dagegen sagt er über das Bild: »Noch vollendeter gibt das Bild die Wesenheit wieder. Das Bild eines Tieres ist die zur festen Außen-

welt gewordene Darstellung, in ihm wird zwingend die dauernde virtuelle Erfüllung dauernder virtueller Bedürfnisse anschaulich, also die Stabilität der sympathetischen Zuordnung von Welt und Mensch¹.« Die richtige Feststellung einer bedeutsamen Tatsache muß hier von ihrer idealistisch-metaphysischen Auslegung scharf getrennt werden. Erstens ist der beim Tanz gebrauchte Ausdruck »Versetzung des Menschen in dieses Wesen« (»Tierwesen, Mondwesen etc.«) ungenau, vieldeutig: er schwankt zwischen der modernen, nichtssagenden »Einfühlung« und zwischen einer mystischen Identifikation. Das Evozieren der letzteren wird freilich nicht selten magisch oder religiös angestrebt; gelingt es, so entstehen spezifisch magisch-religiöse Erlebnisse, wie z. B. die Ekstase, hauptsächlich die orgiastische, denn die apathische bedarf zu ihrem Hervorbringen ganz anderer, vorwiegend mit der Kunst nicht einmal in Beziehung stehender Mittel. So sehr mimetisch-magische Tanzerlebnisse zuweilen mit orgiastischen konvergieren konnten, ist gerade hier die Differenzierung sehr deutlich: während diese in erster Linie in den Tanzenden selbst die Ekstase hervorrufen wollen (Schamanen, Derwische etc.), entsteht bei jenen – um auf die Zuschauer zu wirken – jene Distanzierung zu sich selbst, die wir bereits auch in ihren theoretischen Konsequenzen ausführlich geschildert haben.

Gehlen hat also durchaus recht, wenn er die bildliche als »zur festen Außenwelt gewordene Darstellung« dem Tanz gegenüber hervorhebt. Es ist auch richtig, wenn dabei der Akzent darauf gelegt wird, daß »dauernd virtuelle Bedürfnisse« eine »dauernd virtuelle Erfüllung« erhalten. Jene besondere Form der Distanzierung vom Alltagsleben, in welcher der Abstand vergrößert wird, jedoch simultan mit einer Steigerung der sinnlich-unmittelbaren, bewußt zum Zweck gewordenen Macht zur Evokation, ist im Bild dem Tanz gegenüber fraglos gesteigert. Dadurch erhält die dem ganzen zugrunde liegende Widerspiegelung der Wirklichkeit unvergleichlich größere Perspektiven der Entfaltung: sie kann ausgebreiteter, vermittelter, vertiefter, intensiver etc. werden. Daß dabei das Moment der orgiastischen Ekstase in den Hintergrund gedrängt wird, ja – tendentiell – verschwindet, ist ebenfalls ein Zeichen dieser erstarkten Distanzierung. Gehlen verabsolutiert und verzerrt jedoch sogleich die dabei entstehenden Erlebnisse der »Stabilität der sympathetischen Zuordnung von Welt und Mensch«, indem er sie als »Generalthema der archaischen Metaphysik²« deutet. Seitdem es eine gedankliche

¹ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a. a. O. S. 200.

² Ebd.

Selbstbesinnung der Menschen auf ihre künstlerischen Erlebnisse gibt, tauchen Bestimmungen des Ästhetischen auf, die diese gegenseitige Angemessenheit von Mensch und Welt zueinander betonen. (Man kann sagen, von Sir Philipp Sidney bis Stendhal.) Sie enthalten fraglos ein wichtiges Moment seines Wesens. Bei Gehlen wird aber gerade das Richtige falsch interpretiert, denn er will darin nicht eine Determination der Kunst erblicken, sondern das »Generalthema der archaischen Metaphysik«.

Ohne uns hier mit der weitabliegenden Frage einer solchen Metaphysik beschäftigen zu können – wir halten diese Theorie, die eine Zentralstelle in Gehlens Buch einnimmt, für eine reine Konstruktion, entstanden aus dem Geist des heutigen, verzweiferten romantischen Antikapitalismus –, muß dagegen folgendes kurz eingewendet werden: Sie verzerrt die Menschheitsentwicklung vollständig, wenn sie, nach Gehlens eigenen Worten, »die alten Mythen beim Wort nimmt¹« und mit der Hilfe einer solchen Methode aus ideologischen Begleiterscheinungen treibende Kräfte herauszaubern zu können meint: wenn er etwa die Tierzucht nicht aus der Entwicklung der Produktivkräfte, sondern aus den magisch-rituellen ideologischen Formen dieser Zeit ableitet. Um den Kapitalismus unserer Tage kulturell zu kritisieren (wozu er allen Grund hat), setzt Gehlen die wirtschaftliche Praxis, die er »rationale Praxis« nennt – eine Terminologie, die nur dann eine gewisse Berechtigung haben könnte, wenn sie ausschließlich den objektiven Sinn der Praxis und nicht deren Bewußtseinsformen meint –, in ihrer historischen Bedeutung herab, um die Wirksamkeit rein ideologischer (hier magisch-ritueller) Faktoren ins völlig Unangemessene zu überspannen und dadurch die von ihm selbst in anderen Zusammenhängen richtig wahrgenommenen Phänomene zu verdunkeln und zu verzerren. Dies wird u. a. an folgender Argumentation deutlich: »... daß die Hege großer Tiere wieder nicht aus deren bloßer Beobachtung und aus praktischer Ausnutzung von Beobachtungen folgen konnte, das beweisen die Eiszeitjäger selber: es gab niemals, wie ihre Höhlenmalereien beweisen, bessere Beobachter, und gerade sie erfanden die Tierhege nicht, die wieder nur aus einem kultisch-darstellerischen Verhalten heraus zu entwickeln war².« Daß die spezifischen Qualitäten der Höhlenmalerei, darunter die außerordentliche Beobachtungsgabe, mit dem Jägertum der Wilden zusammenhängen, unterliegt keinem Zweifel. Warum aber aus einer Fähig-

¹ Ebd. S. 282.

² Ebd. S. 281.

keit, die Tiere (zu Jagdzwecken) scharf und richtig zu beobachten, ein Übergang zur Tierzucht folgen mußte, so daß, wenn dieser nicht eintrat, man die Tierzucht nur aus magisch-rituellem Verhalten erklären müßte, bleibt ein Geheimnis Gehlens. Er, ein sonst sehr guter Beobachter, will hier offenbar nicht zur Kenntnis nehmen, daß die einzelnen menschlichen Fähigkeiten innerhalb verschiedener Produktionsweisen sich verschieden entwickeln. Die einmal erworbene Schärfe der Beobachtungsgabe mag bleiben, sie ist aber auf andere Gegenstände und Zusammenhänge gerichtet. Das Ende der Eiszeit hat eben andere Methoden der Nahrungssuche und der Produktion erfordert, die eine radikale Umstellung aller Fähigkeiten zustande brachte; Einzelergebnisse mögen z. B. künstlerisch weit hinter der Höhe der Jägerzeit zurückbleiben; die Gesamtkultur war jedoch eine prinzipiell entwickeltere. In solchen Zusammenhängen entstanden Landbau und Viehzucht¹. Gordon Childe weist auch darauf hin, daß in gewissen Jägersellschaften der mittleren Steinzeit der Hund bereits als Haustier bekannt war; d. h. jene Zähmung, die innerhalb des Horizontes einer von der Jagd lebenden Menschengruppe lag, konnte auch dort verwirklicht werden². Eine qualitative Änderung, wie Tierzucht, hatte eben eine gründliche Änderung aller Produktionsverhältnisse zur Voraussetzung.

Diese und andere falsche Interpretationen der historischen Zusammenhänge ändern nichts daran, daß Gehlen in der Bestimmung des Bildwerks als der höheren – sachlich aufs Ästhetische gerichteten – Objektivationsstufe dem Tanz gegenüber recht hat. Freilich ist auch der hier vollzogene Übergang vom Einfacheren zum Entwickelteren keineswegs direkt und geradlinig. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, daß eine große Anzahl der ersten Bildwerke einen reinen oder überwiegend magischen Nutzcharakter hatte, der sich nur allmählich dahin differenzierte, daß das mimetische Element, die Konzentration auf ein echtes Widerspiegelungsbild der Wirklichkeit, das entscheidende Übergewicht erhielt. Denn für die imitativen Zwecke der Magie, für ihre rituellen Manipulationen reicht oft ein kaum andeutendes, gewisse abstrakt isolierte Züge des Wirklichkeitsvorbilds hervorhebendes Verfahren aus; besonders wenn es sich, nach Frazers Ausdruck, um Übertragungsmagie handelt. Aber auch dort, wo eine Art Nachahmung direkt bezweckt wird, herrscht, wie wir bereits theoretisch gezeigt haben, ein vielfach von Zufällen bestimmter Zusammenhang zwischen den magischen Bedürfnissen und den aus ihnen

¹ Vgl. Gordon Childe: *Stufen der Kultur*, a. a. O. S. 61.

² Ebd. S. 54.

herauswachsenden ästhetischen Anforderungen. Gordon Childe beschreibt solche Fälle bei den Jägern der Altsteinzeit folgendermaßen: »Die Gravettier pflegten kleine Frauenfiguren aus Stein oder Mammutelfenbein zu schnitzen, oder in Ton und Asche zu modellieren. Die Archäologen bezeichnen diese Figuren mit dem Namen »Venus«, aber sie sind in der Regel scheußlich: die meisten haben keine Gesichter, doch sind die Geschlechtsmerkmale stets besonders hervorgehoben. Sicherlich wurden sie zu irgendeinem Fruchtbarkeitsritus gebraucht, um die Vermehrung des Wildes zu sichern ... Auf jeden Fall müssen sie bedeuten, daß die Gravettier die weibliche Rolle bei der Entstehung des Lebens begriffen und auf die Tiere und Pflanzen, von denen sie sich ernährten, magisch ausdehnten¹.«

Wenn man die Bedeutung solcher Aussagen würdigt, muß man sich nicht unbedingt dem summarischen ästhetischen Urteil Gordon Childes anschließen. Hoernes² weist richtig auf die auffallende Ungleichheit vom Standpunkt einer künstlerischen Auffassung und Durcharbeitung in den Kleinplastikfunden dieser Zeit hin. Das außerordentlich lange Nebeneinanderbestehen solcher Tendenzen ist nur eine Bestätigung dessen, was wir bis jetzt über die Rolle des Zufalls im Ablauf der Genesis des Ästhetischen ausgeführt haben. (Man denke daran, wie stark auch in der religiösen Kunst ganz unkünstlerische, ja anti-künstlerische Bildwerke – vom Standpunkt der Religion – in friedlicher Koexistenz mit bedeutenden Kunstleistungen wirksam sein konnten. Daß bestimmte Stufen der Entwicklung, man könnte sagen: physisch unfähig waren, etwas ästhetisch Wertloses zu produzieren, ändert nichts an der Richtigkeit dieses Gedankengangs.) Auch hier erfolgt die Loslösung des dem Wesen nach ästhetisch Geformten vom bloßen Ritual- oder Zaubermittel der Magie nicht als irgendeine »Erklärung« der Selbständigkeit der Kunst, sondern so, daß es sich – infolge der Gleichgültigkeit der neuen Züge vom Standpunkt der magischen Zielsetzungen – vorerst rein innerhalb der Gedanken- und Gefühlswelt der Magie ausbildet. Erst allmählich entsteht unter den Menschen eine gewisse »Gewöhnung« an das Weltschaffen der Kunst: In der Regel dann, wenn die gesellschaftliche Entwicklung jene Gedanken und Gefühle, die dadurch erweckt und vertieft werden, allgemein erstarken läßt, und damit eine Loslösung des Ästhetischen, der Eigenart der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit de facto ermöglicht. Selbstverständlich ist

¹ Ebd. S. 90.

² Hoernes: a. a. O. S. 162 ff.

dies nicht nur ein allmählicher, sondern auch ein sehr ungleichmäßiger Prozeß, da seine komplizierten Beziehungen bei der Differenziertheit des Heraustretens aus dem Urkommunismus äußerst verschieden zur Geltung gelangen. Diese Ungleichmäßigkeit erstarkt auch dadurch, daß nicht nur die gesellschaftlichen Bedürfnisse, die die Determination des Ästhetischen »von außen« bestimmen, sehr unterschiedlich sind, sondern ebenso weil die verschiedenen Künste, Kunstgattungen etc. auf diese mannigfaltigen Determinationstendenzen sehr verschieden reagieren. ~~Die hierbei entstehenden Entwicklungsmöglichkeiten oder -hemmungen auch nur anzudeuten liegt außerhalb des~~ Rahmens unserer Arbeit. Wie bereits wiederholt hervorgehoben, sind diese Bedingungen in Hellas am allgünstigsten, gerade wegen der am allerwenigsten theologisch und kastenmäßig fixierten gesellschaftlichen Art der Religion. Jedenfalls zeigen diese Betrachtungen, daß die Loslösung in den bildenden Künsten (und natürlich auch in der Wortkunst) sich auf einem höheren Niveau abspielt als beim Tanz. Negativ dadurch, daß die Möglichkeit des Nach-Innen-Wirkens, des Hervorbringens einer orgiastischen Ekstase im Tanzen selbst, bei diesen Künsten von vorneherein nicht in Frage kommt. In verschiedener Weise, aber der Grundtendenz nach doch konvergierend, drängen beide auf ein unmittelbar kontemplatives Verhalten als Wirkung, was schon das subjektive Korrelat zum Wertschaffen bildet. Positiv dadurch, daß in ihnen, entfalteter und reicher als im Tanz, der Drang zum Wertschaffen lebendig wird, wodurch subjektiv Gedanken und Gefühle evoziert werden, die dem Wesen nach von der Magie unabhängig sein müssen, auch wenn diese Differenz beim Auftreten und noch lange Zeit nachher als solche nicht bewußt werden kann. Formal drückt sich dieses Wertschaffen in der inneren Abgerundetheit und Vollendung des künstlerischen Gebildes aus. Es ist jedoch ohne weiteres klar, daß ein derartiger formaler Charakter nur der unmittelbare Ausdruck für die gediegene Totalität des Gehalts sein kann, mag dessen inhaltlicher Umfang noch so eng oder begrenzt erscheinen. Diese gediegene Totalität des Gehalts macht das Weltmäßige, das in seiner inneren Komplettheit auf sich selbst Gestellte der Kunstwerke aus. Indessen ist auch eine vom Gehalt ausgehende Bestimmung noch zu formal, um das Allerwesentlichste klar zu bezeichnen. Die Gedeihenheit hat hier eine doppelte Bedeutung: eine objektive und eine subjektive. Sie verweist in subjektiver Hinsicht darauf, daß die dargestellte Welt eine in unaufhebbarer Weise und ausschließlich auf den Menschen bezogene ist. Die synthetische Kraft seiner Sinne und deren wachsende Differenziertheit macht solche Widerspiegelungen der Wirklichkeit möglich, in welchen deren objektive Wesens-

zeichen wahrheitsgetreu, in richtiger Proportion vorhanden sind. Gerade in diesem Treffen der objektiven Realität offenbaren sie eine dem Menschen angemessene Welt. Das objektive Korrelat dieser Sachlage besteht darin, daß die Gediegenheit des Gestalteten die intensive Totalität der abgebildeten Wirklichkeit, ihre wesentlichen Bestimmungen, ihre Gegenstände und deren Beziehungen reflektiert. Indem so der intensiv gewordene ganze Mensch auf diese intensive Totalität bezogen wird, kann sich aus dieser Gediegenheit der Weltcharakter des Kunstwerks konstituieren.

Wir werden uns in den folgenden Betrachtungen ausführlich mit den vielfachen Bestimmungen dieser Zusammenhänge beschäftigen. Um den Übergang von dem Zustand der Genesis zu dem der Werkvollendung gedanklich deutlich zu machen, sei vorerst das Problem von Gegenstand und Beziehungen kurz erörtert. Wir erinnern dabei an unsere Analyse der Weltlosigkeit der Ornamentik. Ein wesentliches Moment dieser ihrer Eigenart war, daß, soweit Widerspiegelungsbilder der objektiven Wirklichkeit (Pflanzen, Tiere etc.) in ihr überhaupt vorkamen, sie aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen und in Zusammenhänge eingefügt werden mußten, die mit ihrem eigenen gegenständlichen Wesen nichts zu tun hatten. Derselbe Akt ließ zugleich ihre eigene Gegenständlichkeit zu einer dekorativen Zeichenhaftigkeit verkümmern. Daß aus dieser gedoppelten Aufhebung aller intensiven Totalität in Gegenstand, Umwelt und Beziehung ein anderes, rein in sich vollendetes Gegenstands- und Beziehungssystem, nämlich das der Ornamentik entstand – und nur so entstehen konnte – ist die eine Seite der Sache. Unsere Analyse, die in diesem Zusammenhang jetzt ausschließlich das Privative hervorhebt, beinhaltet deshalb kein Werturteil. Umgekehrt wird freilich das Werturteil mit positivem Inhalt, wie das unter modernen Kunsthistorikern gang und gäbe ist, abgelehnt. Wir haben bereits über Worringer gesprochen. Scheltzema schreibt: wenn »die beobachteten Gegenstände nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt dem optischen Gedächtnis erscheinen, setzt das höhere Bewußtsein ein, indem es die nicht mehr *gesehenen*, sondern *gewußten* Formen, soweit es möglich und erforderlich ist, wieder herstellt¹«. Er will also nicht den ungleichmäßigen historischen Übergang seit der Jungsteinzeit historisch begreifen, sondern ein absolutes künstlerisches Ideal wenigstens für die germanische Kunst aufstellen. Damit wird die uns hier beschäftigende wichtige Frage umgangen. Wenn wir die philosophische Genesis des Ästhetischen

¹ Scheltzema: a. a. O. S. 72

aufzudecken trachten, muß die richtige Bestimmung der Höhlenmalerei der Altsteinzeit in ihrer ganzen Paradoxie geklärt werden. Einerseits ihre großartige realistische Wucht, andererseits die prinzipielle Unmöglichkeit, sie fortzusetzen, sodann die zugleich historische und ästhetische Notwendigkeit für die Kunstentwicklung, die Widerspiegelung der Wirklichkeit – Jahrtausende nach solchen Gipfelleistungen – gewissermaßen von vorne anzufangen. Da wir hier keine Kunstgeschichte schreiben, sondern philosophisch an die Genesis des ästhetischen Prinzips heranzutreten trachten, gehen wir nicht nur von der allgemein anerkannten Tatsache aus, daß die Gipfelleistungen der Höhlenmalerei erst in unseren Tagen bekanntgeworden sind. Diese kunsthistorische Tatsache ist ja nur eine Folge jener Katastrophe, die diese ganze Kultur vom Erdboden weggewischt und die Menschen gezwungen hat, wirtschaftlich (und darum auch künstlerisch) neu anzufangen. Wenn gerade Scheltzema nachweisen will, daß die ägyptische Kunst bei dieser ersten großen Kunst unmittelbar angeknüpft hat, so wirkt das – ästhetisch – gar nicht überzeugend¹. Weder die realistische, noch die stilisierende Kunst Ägyptens hat mit dem spezifischen Wesen der großen Periode der Höhlenmalerei etwas zu tun: alle ihre Richtungen – ausgenommen natürlich die reine Ornamentik – sind bestimmt von der Tendenz, eine Welt zu schaffen, und bedeuten in dieser Hinsicht einen Bruch mit dieser einmaligen, unwiederholbaren Frühvollendung.

Die Höhlenmalerei der Jägerzeit ist nämlich zugleich realistisch und weltlos. Faktisch wird dies heute ziemlich allgemein anerkannt, nur in der ästhetischen wie historischen Interpretation und Bewertung des Phänomens sind große Differenzen vorhanden. Der Tatbestand wird von Hoernes richtig wie folgt beschrieben: »Eine seltsame Unabhängigkeit bewahrten diese Künstler auch darin, daß es ihnen nicht durchaus nötig schien, ihre im übrigen korrekt ausgeführten Tierfiguren an den Höhlenwänden so hinzustellen, wie wir es allein zulässig finden, nämlich mit abwärtsgekehrten Beinen und aufwärtsgewendeten Rücken. Wir begreifen, daß sie den Einzelfiguren keinen Rahmen gaben, und auch keine Bodenlinie zeichneten, nicht aber, daß sie die Tiere, die allerdings zumeist auf einer idealen Horizontallinie stehen, gelegentlich auch anders stellten. In dem großen »Tiergewimmel« von Altamira entfernt sich die ideale Basislinie der Figuren von der horizontalen oft um 45 bis 90°. Die schönsten ruhenden Bisonfiguren dieser *pêle-mêle* haben als Basis eine senkrechte Linie, die meisten anderen schräge Linien von

¹ Ebd. S. 77.

verschiedener Neigung und kaum eine Figur steht auf der Horizontalen. Ähnliche Freiheiten nahmen sich die Maler der Höhlen Font-de-Gaume, besonders in der *salle des petits bisons*, die der Höhle von Niaux u. a. ... Diese Willkür der Orientierung verstärkt noch den Eindruck, daß man nichts als einzelne, untereinander in keiner Beziehung stehende Figuren vor sich hat¹. Es gehört zu den tief eingewurzelten ästhetischen Vorurteilen der spätkapitalistischen Kunsttheorie, daß sie jedem Realismus gegenüber – den sie zumeist terminologisch mit dem Naturalismus gleichsetzt – eine mehr oder weniger offene Verachtung hegt. Das äußert sich auch in bezug auf die Höhlenmalerei. Verworn z. B. läßt sie einfach aus einer Spielerei der Mußestunden herauswachsen. »Die Technik des plastischen Knochenschnitts und Linienkratzens, wie sie bei der Herstellung der Knochenwerkzeuge und ihrer Ornamentierung geübt wurde, mußte wie alle Technik zum Spielen herausfordern und was lag näher, als diejenigen Vorstellungen im Spiel zu verwenden, die das ganze Vorstellungsleben des paläolithischen Jägers überhaupt erfüllten, die Vorstellungen der Jagdsphäre².« Bei genauerer und vorurteilsfreierer Betrachtung der Lage erscheint diese jedoch viel komplizierter. Gordon Childe weist nicht bloß auf das hohe technische Niveau dieser Bilder hin, sondern zeigt in den Funden selbst die deutlichen Spuren auf, die ein solches handwerkliches Können ermöglicht haben: »von dem Magdalénien-Fundort Limeuil in der Dordogne besitzen wir geradezu eine Mustersammlung von Steinplättchen und Kieseln, auf die so etwas wie verkleinerte Probeskizzen für die Höhlenbilder geritzt sind; einige von ihnen zeigen Korrekturen, wie von eines Meisters Hand. Die Sammlung kann so etwas wie lose Blätter aus den Skizzenbüchern einer Künstlerschule darstellen.« Er geht sogar so weit, daß er hier »das Auftauchen der ersten Spezialisten« in der Geschichte erblickt, die wegen ihrer für die Gemeinschaft unentbehrlichen Tätigkeit von den unmittelbaren Produzenten erhalten wurden. Dieser Nutzen liegt selbstredend im Gebiet der Magie, den man als ebenso wertvoll betrachtete »wie den Scharfsinn des Fährtenfinders, die Treffsicherheit des Löwenschützen, und den Mut des Jägers³«.

Ein solches Berufskünstlertum kann naturgemäß nur auf dem Boden der gegebenen Formation gedeihen. Nun liegt hier aber zweifellos ein exzeptioneller

¹ Hoernes: a. a. O. S. 124 f.

² Verworn: *Die Anfänge der Kunst*, Jena 1909, S. 248.

³ Gordon Childe: *Stufen der Kultur*, a. a. O. S. 51.

Fall vor: eine relativ hohe Kultur auf der Basis des Jagens, Fischens und Sammelns, also auf einer sehr niedrigen Stufe der ökonomisch-sozialen Entwicklung. »Aber diese kulturelle Blüte«, sagt Gordon Childe, »dieser Bevölkerungszuwachs wurde nur ermöglicht durch die Nahrungsversorgung, die durch die besonderen eiszeitlichen Umweltsbedingungen und eine einseitig auf deren Ausbeutung zugeschnittene Wirtschaftsweise reichlich gewährleistet wurde. Mit dem Ende der Eiszeit gingen auch diese Umweltsbedingungen dahin. Als die Gletscher abschmolzen, rückte der Wald in Tundren und Steppen vor, und die Herden der Mammuts, Rentiere, Wisente und Pferde wanderten ab oder starben aus. Mit ihrem Verschwinden welkten auch die Kulturen dahin, die von ihnen gelebt hatten¹.« Daraus erklärt sich sowohl die Blüte, wie die Unmöglichkeit einer – unmittelbaren – Fortsetzung.

Die vom Standpunkt der Ästhetik einzigartige Wesensart dieser Kunst beruht, was wir eingangs hervorhoben, auf der zugleich realistischen, die objektive Wirklichkeit treu, richtig, das Wesentliche hervorhebenden Widerspiegelungsart, die aber dennoch eine weltlose ist. Letztere Bestimmung ist nur in diesem Konnex der Grund für ihre Unfortsetzbarkeit; die Ornamentik ist, wie gezeigt wurde, ihrem ästhetischen Wesen nach weltlos. Dennoch ist dieser ihr Charakter geradezu ein Motor für ihre frühe Hochentwicklung; zugleich aber ein Grund dafür, daß sie in jeder Kultur, die nur gewisse Daseinsbedingungen für sie schafft, erhalten bleiben oder sich weiterentfalten kann. Realismus und Weltlosigkeit sind aber ästhetisch gesehen einander ausschließende Gegensätze: jede Widerspiegelung der Wirklichkeit, die nicht an einer naturalistisch-unmittelbaren Oberfläche haftenbleibt, die also auf die Reproduktion der intensiven Totalität, der Totalität der wesentlichen, der sinnlich in Erscheinung tretenden Bestimmungen der Gegenstände gerichtet ist, schafft – mit oder ohne Absicht – eine Art von Welt. Die Paradoxie in den Gipfelleistungen der Höhlenmalerei aus der Altsteinzeit besteht darin, daß die abgebildeten Tiere, als vereinzelte Gegenstände betrachtet, diese intensive Totalität der Bestimmungen, also eine innere Intention auf Welthaftigkeit zu besitzen scheinen, zugleich jedoch vollkommen isoliert, in ihrem abstrakten Fürsichsein dargestellt werden, als ob ihre Existenz nicht einmal mit dem sie unmittelbar umgebenden Raum, geschweige denn mit ihrer natürlichen Umwelt in Wechselbeziehungen stünde. Sie stehen also – künstlerisch – außerhalb einer jeden Welt, ihre Gestaltung ist letzten Endes weltlos.

¹ Ebd. S. 54.

Damit ist keine motivische Isolation gemeint. Eine solche kommt in der späteren Malerei sehr häufig vor, sie ist aber dort eben immer ein bewußt gewähltes Motiv, wobei die Beziehungen zur Umwelt entweder direkt als Wechselbeziehungen zur unmittelbaren Umgebung, auch wenn diese bloßer Hintergrund zu sein scheint, oder indirekt, etwa im Gesichtsausdruck, in den Gesten etc. eines Porträts zum Ausdruck gelangen. Das alles fehlt in dieser Malerei noch völlig. Selbst wenn man Kühn recht gibt, daß im späten Magdalénien etwa kämpfende Bisons dargestellt wurden, so handelt es sich bestenfalls um ein motivisches (ikonographisches) Zusammenkomponieren. In der künstlerischen Durchführung ist keine Spur einer Mehrfigurenkomposition enthalten¹. Und trotzdem kann von keinem bloßen Naturalismus, von keiner bloß – photographisch – treuen Nachahmung der einzelnen Modelle die Rede sein. Die Darstellung ist – wir sprechen natürlich immer nur von den Spitzenleistungen – stets energisch auf das Typische gerichtet und die naturwahren Details sind der sich daraus ergebenden realistisch-künstlerischen Hierarchie untergeordnet; ihre Naturnähe ist nur ein Vehikel, um diese Typik visuell, malerisch zum Ausdruck zu bringen.

Wie ist dies möglich? Unsere Art, die Welt visuell aufzunehmen, auf visuelle Darstellungen der Welt spontan zu reagieren, hat den Zugang zu dieser Art von »malerischer Weltanschauung« bereits verloren. Und es ist das Zeichen der sich hier offenbarenden großen Kunst, daß sie überhaupt – und zwar sehr stark – auf uns zu wirken imstande ist. (Dabei ist es höchstwahrscheinlich, daß wir in der Rezeption dieser Werke, auch wenn wir uns ihre Einzigartigkeit bewußt machen und so erlebend anerkennen, sie – spontan-unbewußt – unseren später ausgebildeten Wahrnehmungs- und Einbildungsweisen viel stärker annähern, als dies in der objektiven Intention ihres Gestaltetseins angelegt war.) Jedes abgebildete Tier existiert malerisch in einem absoluten, isolierten Fürsichsein und vereinigt in sich doch alle Bestimmungen, die es – objektiv, in der Wirklichkeit – aus den unendlichen Wechselwirkungen mit seiner Umwelt erworben hat. Es besitzt diese jedoch so, daß ein solcher Besitz der Bestimmungen mit strikter Ausschließlichkeit auf das isolierte Einzel-exemplar zentriert ist und dieses – gerade durch eine derartige inselhafte Vereinzelung – aus der Einzelheit heraushebt, zum Urbild seiner selbst macht. Wenn wir die Möglichkeit dieses paradoxen Falls gedanklich klären wollen, so müssen wir vor allem an die niedrige Stufe der materiellen Kultur der

¹ Kühn: a. a. O. S. 14.

Entstehungszeit denken. Diese zeigt sich im Alltagsleben des Subjekts so, daß eine außergewöhnliche, die späteren Kulturen weit übertreffende sinnliche Beobachtungs- und Fixierungsgabe der Einzelheiten der Umwelt vorhanden war. Ich erinnere an unsere frühere Feststellung, daß etwa Hirten – einer freilich späteren Entwicklungsstufe – zwar ihre Herde nicht zu zählen imstande waren, jedoch jedes einzelne Tierindividuum so scharf und individualisiert im Gedächtnis eingepreßt mit sich trugen, daß sie augenblicklich feststellen konnten: dieses oder jenes Tier wird vermißt. So sprechen Spencer und Gillen von der wunderbaren Fähigkeit primitiver Völker für die Spuren eines jeden Tieres, so erkennen sie Weg und Richtung in den Wäldern, etc.¹ Verworn nennt, von solchen Tatsachen ausgehend, diese Kunst eine »physioplastische«, »die nur das wirkliche Objekt selbst oder sein unmittelbares Erinnerungsbild, aber keinerlei Spekulation darüber, keinerlei Reflexion und Überlegung zum Ausdruck bringt«. Er kontrastiert sie mit der späteren Kunst, indem er selbst die fratzenhaftesten Kinderzeichnungen als »ideoplastische Kunst« höherstellt, da sie über eine solche Unmittelbarkeit und Gedankenlosigkeit hinaus sind². Auch hier mischt sich – in einer für uns lehrreichen Weise – Richtiges mit Falschem. In der Feststellung der geistigen Entwicklungshöhe hat Verworn zweifellos recht. Er begeht aber den typischen, modern-bürgerlichen, idealistischen Irrtum, die Menschen in »Seelenvermögen« zu zerlegen, und diese dann auf die verschiedenen historischen Etappen zu verteilen, während es in Wirklichkeit immer um die Entwicklung des ganzen Menschen ging, und die Änderungen des subjektiven Faktors sich innerhalb der Einheit dieses Ganzen abspielen müssen. Gerade deshalb erhalten aber die Unterschiede und Gegensätze der Perioden, wenn sie in Verworns Art gefaßt werden, einen starren metaphysischen Charakter, so in der eben zitierten Gegenüberstellung, die nach alten literaturhistorischen Schemen (etwa: Aufklärung als ausschließliche Herrschaft des Verstandes, Sturm und Drang als ausschließliche Revolte des Gefühls gegen den Verstand, als »Präromantik« etc.) die Perioden abstrakt und infolge der steifen Abstraktion verzerrt gegeneinander ausspielen. Wenn die Menschen der Jägerkultur bloß die isolierten Objekte oder ihre ebenso isolierten Erinnerungsbilder besessen hätten, wären sie zweifellos elend verhungert. Schon unser früher angeführtes Beispiel von ihrer glänzenden Orientierungsfähigkeit in den Wäldern zeigt,

¹ Zitiert bei Lévy-Bruhl a. a. O. S. 88 f.

² Verworn: a. a. O. S. 50.

daß ihre scharfen Wahrnehmungen miteinander organisch verbunden waren, und untereinander gewisse konkrete Ganzheiten gebildet haben. Daß dabei die Reflexion eine geringere Rolle gespielt hat, als in späteren Zeiten, sogar bei den Bauern und Viehzüchtern der jüngeren Steinzeit, unterliegt keinem Zweifel. Jedoch um auf unsere isolierten Tierbilder zurückzukommen: wenn der magische Glaube verbreitet war, die richtige Abbildung eines Tieres garantiere den Erfolg seines Jagens: was ist dies anderes, als die Reflexion über einen Zusammenhang der Gegenstände? Sogar eine Reflexion, die über das sinnlich Gegebene abstrahierend hinausgeht. (Hier ist nicht von der sachlichen Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Reflexionen die Rede, sondern von ihrem Reflexionscharakter.)

Die Jäger der Altsteinzeit haben also sowohl sinnlich-unmittelbar, wie in gedanklichen Reflexionen die Gegenstände miteinander verknüpft –, wie entsteht dennoch das isolierte Tierbild in ihrer Malerei? Vor allem darf man nie vergessen, daß die Umwelt für Mensch und Tier nie isolierte Gegenstände, sondern immer nur deren konkretes Ensemble darbietet. Es ist ein sehr interessantes Moment in Pawlows Hundeexperimenten, daß die einander völlig heterogenen und – sowohl sachlich angesehen wie vom Standpunkt des Hundes – zufällig aufeinanderfolgenden Auslöser von Reflexen oder Hemmungen (Metronom, Säure, etc.) nach einer gewissen Anzahl von Wiederholungen vom Hund als konkret zusammengehörig apperzipiert werden und zwar so, daß die Fixierung der bedingten Reflexe von ihrer Reihenfolge, von ihren zeitlichen Abständen etc. bedingt wird. Änderungen, auch nur einer Komponente, können zeitweilige, mitunter sogar dauerhafte Störungen, ja Nervenkrise hervorrufen. Mit Recht benutzen Pawlow und seine Mitarbeiter diese Experimente dazu, um die verschiedenen Typen und Arten der Beweglichkeit in der Anpassung bei den Versuchstieren zu ergründen¹. Wenn solche Verknüpfungen bei Tieren auch dann entstehen, wenn der Zusammenhang der sich ablösenden Reize ein bloßes *factum brutum* ohne immanenten objektiven Sinn ist und an sich in keinem Zusammenhang zu ihrem normalen Leben steht, wie sollten sie bei höheren Tieren in ihrer naturhaften Umgebung oder gar bei Menschen fehlen?

Es handelt sich um ein mehr oder weniger bewegliches und doch fixiertes System von bedingten Reflexen. Natürlich hat gerade Pawlow gezeigt, daß bei den Menschen durch Ausbildung der Sprache (und fügen wir hinzu: der

¹ Pawlow: Mittwochkolloquien, a. a. O. II. S. 338–340, III. S. 95, 258–260 usw.

Arbeit) ein höheres, zweites Signalsystem entsteht, das zur Grundlage der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit erwächst, das diese in ihrer Gegenständlichkeit, in ihren Beziehungen und Zusammenhängen, in ihren relativen und immer größer und umfassender wahrgenommenen Totalitäten der Umwelt bis zur Totalität der Welt selbst erfaßt. Es wird die Aufgabe eines späteren Kapitels sein, zu zeigen, daß die Synthesen der Kunst, darunter vor allem das Widerspiegeln der Wirklichkeit als evokative »Welt« ein höheres Signalsystem sui generis erfordern und hervorbringen. Dieses teilt mit dem Pawlowschen zweiten Signalsystem den umfassenderen und das Wesen darstellenden Charakter den gewöhnlichen bedingten Reflexen gegenüber, zugleich jedoch nimmt es nicht unbedingt die eindeutige Begrifflichkeit des zweiten Signalsystems in Anspruch, um Synthesen weit höherer Ordnung als die bedingten Reflexe zu vollbringen, mit denen es eine gewisse Gebundenheit an die unmittelbar-sinnlichen Erreger teilt. Dieser vorwegnehmende Hinweis war darum notwendig, um wenigstens den »logischen Ort« und damit die Methodologie der Lösung der hier auftauchenden Probleme anzuzeigen. Ebenso vorwegnehmend muß jetzt schon bemerkt werden, daß die verschiedenen Reflex- und Signalsysteme sich zwar ihrem Wesen nach voneinander unterscheiden, jedoch keineswegs übergangslos voneinander getrennt sind. Es ist bekannt, daß eine Bewegung hin und her zwischen bedingten und unbedingten Reflexen im Laufe der Evolution eintreten kann und muß, noch mehr zwischen den hier aufgezählten verschiedenen Systemen. Hier müssen diese vorläufigen, vorwegnehmend andeutenden Bemerkungen genügen; eine einigermaßen exakte Darlegung muß dem dieser Frage gewidmeten Kapitel vorbehalten werden.

Diese Vorwegnahme war darum notwendig, weil nur mit ihrer Hilfe gewisse Probleme einer ungleichmäßigen Entwicklung beleuchtet und jene Fehler vermieden werden können, daß man – in unserem Fall – vergangenen Zeiten entweder die Struktur unseres Seelenlebens unterschiebt, was einige begeisterte Verehrer dieser Malerei taten, oder daß man, wie z. B. Verworn, ihre Primitivität in pejorativem Sinne stilisiert, und damit homunculi schafft, die in der Wirklichkeit keinen Augenblick zu existieren fähig wären. Unsere Betrachtungen gehen dagegen darauf aus, zu zeigen, wie einerseits eine derartig außergewöhnliche Werkvollendung auf ökonomisch-sozial höchst unterentwickelter Stufe, infolge exzeptionell günstiger Umstände möglich wurde, wie diese künstlerische Höhe andererseits gerade in ihrem ästhetischen Wesen sich nicht über jenes Niveau erheben konnte, das auf dieser Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung objektiv und subjektiv möglich

war. Wir haben bereits, im Anschluß an die Forschungen Gordon Childes, auf diese außergewöhnlichen Umstände hingewiesen. Sie drücken sich vor allem darin aus, daß hier, als strikte Ausnahme auf dieser Stufe, eine Art Berufskünstlertum möglich wurde, wodurch die ganze Intensität der vorhandenen visuell-sinnlichen Aufnahme der Wirklichkeit in einer großen Malerei sich ausformen konnte, während diese Fähigkeiten bei nur ein wenig geringerer Gunst der Umstände in der normalen Alltagspraxis der Wilden steckengeblieben sind und gar keine oder ästhetisch nicht in Betracht kommende Spuren hinterlassen konnten. Diese künstlerische Realisierung ist jedoch nur das Aktuellwerden von potentiell vorhandenen, in der gesellschaftlichen Lebensweise fundierten Fähigkeiten, kein Überschreiten des Horizonts, den dieses gesellschaftliche Sein dem Bewußtsein der darin lebenden Menschen imperativ auferlegt.

Natürlich ist auch diese Gunst der Umstände unter den Verhältnissen der Jäger aus der Altsteinzeit weitaus einfacher, als auf entwickelterer Stufe. Jedoch gerade dadurch wird sichtbar, daß auch unter weitaus komplizierteren gesellschaftlichen Bedingungen bestimmte – freilich viel verwickeltere – Konstellationen dazu gehören, um aus den normalen, gesellschaftlich zustande gekommenen Fähigkeiten der Menschen eine Kunst überhaupt und gar eine große Kunst entstehen zu lassen. Und es zeigt sich auch, daß diese Bedingungen – je entwickelter die Kultur ist, desto mehr – für die verschiedenen Künste prinzipiell verschiedene sind; auch hier waren die fördernden Tendenzen nur der Entfaltung einer bestimmten Art der Malerei günstig. Die Gebundenheit der Menschen und mit ihnen der Künstler an den Horizont der jeweiligen materiellen und geistigen Kultur ist ebenfalls nur in dieser höchsten Abstraktion absolut wahr. Sobald wir diese Bindung in verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen konkret ins Auge fassen, zeigt es sich, daß deren jeweilige konkrete Dynamik darüber entscheidet, ob die hier entstehenden Schranken starr oder elastisch sind. Die besondere, exzeptionelle Höhe dieser Jägerkultur war wörtlich genommen ein Ausnahmefall, der nicht einmal abstrakte Möglichkeiten einer Weiterführung, geschweige denn einer immanenten Höherführung in eine entwickeltere Formation gestattete. Das hängt vor allem mit dem überwiegenden Naturcharakter der Wandlung in der materiellen Basis zusammen. Das Ende der Eiszeit machte dem außerordentlichen Wildreichtum ein Ende, und mit dieser Änderung verschwand dieser ganze kulturelle Aufschwung schon in der mittleren Steinzeit. Natürlich gibt es Formationen, deren innere Dialektik die auf sie folgenden aus diesen selbst entstehen läßt (Feudalismus-Kapitalismus, noch deutlicher

Kapitalismus-Sozialismus); in solchen Fällen kann auf der gegebenen Basis ein »prophetisches Gestalten« entstehen, ohne daß dadurch die von uns aufgezeigte inhaltliche und strukturelle Gebundenheit an die ökonomisch-sozialen Fundamente aufgehoben wäre. Das zeigt wieder, wie in allen solchen Fragen, daß die methodologischen Gesichtspunkte des dialektischen und historischen Materialismus ineinander übergehen, daß keine einzige Frage eines solchen Problemkomplexes ohne eine ergänzende Inanspruchnahme beider wirklich lösbar ist.

So kommen wir dazu, aus dem Aufdecken der realen Basis der Höhlenmalerei ihr paradoxes künstlerisches Wesen näher zu bestimmen. Die subjektive Anlage war die – unsere weit übertreffende – Beobachtungsgabe visueller Phänomene in ihrer Einzigartigkeit und in ihrer damit aufs engste verbundenen Typik. Denn, wenn wir z. B. den früher angegebenen Fall der genauen Wahrnehmungen der Fußspuren von diesem Standpunkt näher betrachten, so sehen wir, daß die äußerste Feinfühligkeit für den Einzelfall in seiner äußersten Differenziertheit (junges oder altes Tier, verwundet etc.) die unmittelbare sinnliche Subsumtion unter etwas Allgemeines (Fußspur dieser Tiergattung) voraussetzt. Das Zusammenfallen von Individualität und Typik in dieser Malerei ist also nur eine Steigerung von visuellen Wahrnehmungsfertigkeiten ins Künstlerische, die die Widerspiegelungspraxis im Alltag des Jägerlebens notwendig ausbildet. Die konkrete Möglichkeit zu einer Umsetzung dieser in der Alltagspraxis unentbehrlichen Fähigkeiten ins Künstlerische entsteht, wie wir gesehen haben, vermittelt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, der »Entstehung eines Berufskünstlertums«, wo sich bereits die späteren Unterschiede an Begabung und Können keimhaft zu zeigen beginnen. Die magische Zielsetzung dieser Widerspiegelungen der Wirklichkeit ist nun eine für das Kunstschaffen aller Zeiten bezeichnende Determination »von außen«: sowohl inhaltlich, als Konzentration auf die damals wichtigsten Objekte des Lebens, auf das zu erlegende Wild, wie formal als pathetische Aufforderung, diese Gegenstände in ihrer wirklichen, naturhaften Beschaffenheit, also individuell und typisch zugleich visuell zu gestalten.

Das »von außen«, das hier rein magisch ist, nämlich Mimesis der Wirklichkeit, um die »hinter ihnen« wirkenden Kräfte in einer für die Gemeinschaft günstigen Weise zu beeinflussen, schafft die für uns so paradox wirkende Intention eines hochwertigen Realismus einzelner Gestaltungen bei völligem und radikalem Außerachtlassen aller Beziehungen des betreffenden Gegenstandes zu seiner Umwelt, ja selbst zu dem ihn unmittelbar umgebenden Raum. Aus

der magischen Determination der evokativen Zielsetzung wird auch diese Paradoxie verständlich: die wesentliche, den Erfolg bestimmende Verbindung hat hier eine Ubiquität, d. h. die Mimesis muß sich bloß auf das isolierte Objekt beziehen, kann aber auf diese Weise ihre Wirkung auf jedes einzelne Exemplar der mimetisch nachgebildeten Gattung unter welchen Umständen immer ausüben.

Das Pathos dieser Konzentration auf ein außerhalb jeder Umgebung abgebildetes, aber gerade darum realistisch-typisch aufgefaßtes Objekt hat noch tiefere Gründe als das damals unbedingt herrschende »falsche Bewußtsein« der Magie. Besser gesagt: deren Wirkung wird durch ihre Fundiertheit in absolut primären Forderungen des Lebens verstärkt und vertieft. Boas macht, Gesänge und Erzählungen primitiver Völker untersuchend, mit Recht darauf aufmerksam, daß in diesen ganz andere Emotionen das entscheidende Gewicht besitzen als bei uns. Er verweist dabei vor allem auf den Hunger: »Für einen primitiven Menschen ist der Hunger etwas völlig Verschiedenes, als für uns, die gewöhnlich seine Qual nicht kennen, die wir uns die Schrecken des Verhungerns nicht vorstellen können¹.« Die magisch bestimmte Mimesis sublimiert solche Emotionen zur Fähigkeit, die Objekte realistisch-typisch darzustellen, deren Intensität jedoch genauso wie ihr Gerichteisein auf das einzelne Tier bei voller Gleichgültigkeit für seine Umwelt, die von uns beschriebene Richtung dieses »Kunstwollens« verstärkt.

Indem nun die spezifischen visuellen Fähigkeiten der primitiven Jäger einerseits aufs Evokative gerichtet und künstlerisch ausgebildet wurden, indem andererseits ihre Tätigkeit durch solche Aufgaben eine derart bestimmte Konzentration erhielt, verliert zwar die Paradoxie nicht ihren ästhetisch paradoxen Charakter, erscheint jedoch als sozial-historisch hinreichend determiniert. Es ist hier nicht vom normalen Kindheitsalter der Menschheitsentwicklung die Rede, die Marx bei Homer hervorhebt, wohl aber von einer vorzeitigen isolierten Eruption der realistisch-mimetischen Fähigkeiten und Möglichkeiten der Menschen, die zwar weder unmittelbar geschichtlich eine Nachfolge, einen Anschluß, eine Weiterbildung erfahren, noch mit der späteren Entwicklung in evolutionäre Verbindung gesetzt werden können, in denen aber trotz alledem eine fundamentale Tatsache jeder Kunst deutlich zum Vorschein kommt: die unlösbare Zusammengehörigkeit der evokativen Mimesis mit dem künstlerischen Realismus. Die eine Seite der Mimesis, das

¹ Boas: a. a. O. S. 325.

Weltschaffen, fehlt hier, aus den dargelegten Gründen, ebenso vollständig, wie die andere, das realistische Gegenstandsschaffen in Vollendung vor uns steht. Und darin drückt sich zugleich die doppelte Bestimmung einer jeden großen Kunst aus: die Untrennbarkeit ihres historischen Wesens von ihrer für die ganze Menschheitsgeschichte geltenden Erfüllung der ästhetischen Norm. Gerade indem sich hier die Geistesart einer ganz anfänglichen, höchst primitiven Etappe zur Kunst erhebt, wird diese ästhetische Einheit verwirklicht: die der unlöslichen gesellschaftlich-geschichtlichen Gebundenheit an den Entstehungsboden mit der – in jeder echten Kunst – unwahrscheinlich und doch unmittelbar überzeugend wirkenden Erhebung über das Gedanken- und Gefühlsniveau jenes Alltags, dessen Boden sie hervorgebracht hat.

II *Die Voraussetzungen der Welthaftigkeit der Kunstwerke*

Wenn wir auf den Unterschied dieser Kunst mit jener, die als die einer normalen Kindheit bezeichnet wurde, reflektieren, so kann uns eine andere Bestimmung der Genesis des Ästhetischen bewußt werden, die auch später in ihrer Weiterentwicklung eine wichtige Rolle spielt: die Überwindung der Naturschranken, die Dominanz der aus dem gesellschaftlichen Zusammenschluß der Menschen stammenden Bestimmungen, die ihre Existenz auf die Beziehungen der Menschen zueinander und auf deren – gesellschaftlich bedingten – immer reicher werdenden Stoffwechsel mit der Natur zurückführen. Das Unnachahmliche Homers besteht nicht zuletzt darin, daß dieses Zurückweichen der Naturschranke schon begonnen hat, daß aber zugleich das nachdrängende gesellschaftliche Leben des Menschen doch als eine neue, als eine vom Menschen für den Menschen erschaffene »Natur« sich offenbart. In der paradoxen Schönheit der Höhlenbilder waltet noch dieses Eingehülltsein; die Naturschranke erscheint noch nicht als solche, vielmehr als angeborener Umriss des menschlichen Lebens selbst. Objektiv hat der Mensch natürlich mit seinem ersten Arbeitshandgriff, mit seinem ersten den Begriff meinenten, artikulierten Wort die volle Naturgebundenheit gekündigt. Es bedarf jedoch eines unerhört langen Weges, um beim Heraustreten aus der Natur dieses Ansich in ein bewußtes Fürsich zu verwandeln. Gerade die Magie als »Weltanschauung«, die die ersten Schritte dieses Zurückweichens der Naturschranken im Bewußtsein der Menschen post festum begleitet – sie zugleich erhellend und verdunkelnd –, macht ein zur Gestalt werdendes Fürsich sowohl im Gedanken wie im Gestalten unmöglich. Das Normale an den

Kindheitszügen Homers beruht eben darauf, daß kein derartiger Einfluß mehr die Besinnung des Menschen auf sich selbst verhindern kann, während für die meisten anderen Produkte dieser Etappe solche Mächte noch wirksam bleiben; darum gilt für sie das Wort von Marx: »Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie¹.« Natürlich ist dieses Zurückweichen der Naturschranke etwas Relatives, und diese Relativität enthält einen unaufhebbaren und gerade darum äußerst fruchtbaren Widerspruch. Der Mensch kann ja objektiv wie subjektiv nie völlig aus der Natur heraustreten. Objektiv, weil das entscheidende Feld seiner gesellschaftlichen Tätigkeit immer der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur bleiben muß. Er mag diese noch so sehr seinen Zielsetzungen unterwerfen, er mag sie noch so sehr beherrschen: mit dieser Herrschaft selbst ist die Unaufhebbarkeit der Natur als Objekt seiner Praxis gesetzt. Subjektiv, weil der noch so sehr vergesellschaftete Mensch biologisch immer als Naturwesen existieren muß. Als Mensch ist er zwar das Produkt seiner eigenen Arbeit, damit kann er jedoch seine tierisch-biologischen Gegebenheiten bloß energisch umformen, in vieler Hinsicht etwas in der Natur vor diesem Selbstschöpfungsprozeß noch nicht Vorhandenes hervorbringen; die unauflöslliche Bindung auch der höchsten, von der Natur entferntesten Fähigkeiten an ihre biologische Basis bleibt dennoch unaufhebbar. Damit relativiert sich der grundlegende Widerspruch weiter und reproduziert sich auf immer höherer Stufe. Denn einerseits erleidet das anthropologische Wesen des Menschen seit seiner Menschwerdung keine wesenhafte, qualitative Änderung, andererseits fixieren sich im Laufe der Entwicklung gesellschaftlich produzierte Eigenschaften und Vorstellungsweisen derart, daß sie jedem entstehenden Neuen gegenüber in ihrer unmittelbaren Wirkung »naturhaft« auftreten, eine Art »zweite Natur« bilden. In der realen Evolution ist deshalb das Zurückweichen der wirklichen Naturschranke oft ununterscheidbar mit einem Kampf gegen die aus der gesellschaftlichen Gewöhnung entstandenen »zweiten Natur« verschlungen.

Die Dialektik eines solchen mühevollen und streiterfüllten Wegs nach oben ist aber für die ästhetische Widerspiegelung von besonderer Wichtigkeit. Die aus der Arbeit direkt entsprungene und diese oft direkt beeinflussende wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit muß ihrer desanthropomorphisierenden Wesensart entsprechend einen frontalen Kampf gegen die

¹ Marx: Grundrisse, I. a. a. O. S. 31.

biologisch-anthropologischen Schranken des Menschen führen. Die Entwicklung des ästhetischen Prinzips muß in diesem Komplex der Widersprüche eine viel kompliziertere Position einnehmen. Denn sowohl das Festhalten an den zur »zweiten Natur« sich zusammenziehenden und sich dort konstituierenden Kräften, wie das Bündnis mit dem Neuen, das diese zweite Natur zerstören oder wenigstens umzumodeln versucht, kann – je nach der Lage, oft sogar je nach der Künstlerpersönlichkeit – für die Entwicklung der Kunst günstig oder ungünstig sein. In weiter historischer Perspektive betrachtet wird natürlich im Allgemeinen – auch hier nicht unbedingt – das vorwärtstreibende, gegen eine erstarrte »zweite Natur« Stellung nehmende Prinzip recht behalten. Denn das Zurückweichen der Naturschranke ist ein allgemeines Gesetz der Menschheitsentwicklung, und so ungleichmäßig auch die Kunst dieser folgt oder ihr Wegweiserdienste leistet, muß hier letzten Endes doch eine Konvergenz entstehen.

~~Denn – um auf unser gegenwärtiges Problem zurückzukommen –~~ der Gehalt der mimetisch gestalteten Welt wächst ununterbrochen im Laufe dieser Bewegung. Nur der verbale Ausdruck im Zurückweichen der Naturschranken ist negativ; in Wirklichkeit handelt es sich dabei stets um ein Intensiv- und Reicherwerden des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur, woraus zwangsläufig folgt, daß das Subjekt dieses Prozesses, die Menschen, die die Gesellschaft bilden, vermehrte und vielfältigere Beziehungen auch zu einander ausbilden müssen, was auch ihre inneren Bestimmungen vermehren, vervielfältigen und verfeinern wird. Wann und unter welchen Umständen eine solche Entwicklung auf die Kultur im Allgemeinen und auf die Künste im Besonderen einen fördernden oder verwirrenden, hemmenden etc. Einfluß ausübt, ist ein Problem, das sowohl in konkreten Einzelfällen, wie in verallgemeinerter Weise vom historischen Materialismus gelöst werden muß. Jedenfalls entstehen dabei im Alltagsleben der Menschen neue Probleme, erwachsen neue Inhalte, mit denen sich die ästhetische Mimesis, die künstlerische Formgebung auseinandersetzen muß. So – wiederum in weiter historischer Perspektive betrachtet – wird die endgültige Ausgestaltung der eigenen Welt der Kunstwerke, der Reichtum und der umfassende Charakter ihrer Welthaftigkeit ein Ergebnis dieser Entwicklung sein. Die vorwärtstreibende Kraft der Kunstentwicklung ist eben – letzten Endes – diese ihre Beziehung zum Alltagsleben; die neuen Probleme, die dieses für die Kunst aufwirft, muß sie in künstlerischem Sinn lösen.

~~Ob nun diese neuen Probleme direkt von der Seite des Inhalts gestellt werden, oder ob bei der Einwirkung eines solchen sozialen Auftrags seitens des~~

Alltagslebens an die Kunst sofort und scheinbar direkt Erneuerungsversuche der Formen auftreten, ist wieder eine konkret-historische Frage, die uns hier nicht näher zu beschäftigen braucht. Prinzipiell ist dazu bloß zu sagen, daß die in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise formalsten ästhetischen Fragestellungen – letzten Endes – immer auf eine neue objektive Konstellation in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auf deren Erlebnisreflexe im Alltagsleben zurückzuführen sind; auch wenn die Künstler dabei eine extreme Pionierrolle spielen, indem sie nur ansatzweise, nur keimhaft wirkende Tendenzen gleich in Verwandlungen der Formen umsetzen. Hier wollen wir, um die Genesis der Welthaftigkeit der mimetischen Kunstwerke im philosophischen Sinne noch weiter zu klären, auf ein Problem hinweisen, bei welchem es sich scheinbar um eine reine Formfrage handelt: um die Entstehung der Lokalfarbe in der Malerei. Zeitlich entfernen wir uns natürlich wieder einmal sehr stark von den früher behandelten Höhlenbildern, da aber auf den Zusammenbruch der sie gebärenden exzeptionellen Kultur eine lange Periode der Vorherrschaft der weltlosen Ornamentik gefolgt ist, können wir, wie es auch bis jetzt geschah, die Probleme der philosophischen Genesis durchaus prinzipiell und nicht streng chronologisch behandeln, um so mehr als von Umwandlungsarten die Rede sein wird, die sich ihrer letzten Struktur nach im Verlauf der Geschichte, freilich stets in verschiedener Weise, immer wiederholen.

Wickhoff hat diese Frage in der griechisch-römischen Kunst untersucht. Er kommt auf Grund breiter historischer Analysen zu dem Resultat, daß die Farbenbehandlung sogar bei einem verhältnismäßig so späten Werk wie dem Alexandersarkophag rein dekorativ war, d. h. sie baute sich auf die Gesetze der physiologischen Farbauswahl auf Grund der Komplementärfarben auf. (Hellgelb und violett, purpur und grün, etc.) Wickhoff sagt: »Auf den Beschauer, der ja unter den gleichen physiologischen Bedingungen lebt, wie der Maler, brachte die Beobachtung dieses Gesetzes, sowie etwa einfache mathematische Verhältnisse in der Architektur, ohne daß es ihm bewußt wurde, einen erfreulich beruhigenden Eindruck hervor¹.« Erst sehr allmählich treten in Einzelheiten (Gesicht, Körper, Waffen etc.) richtige Lokalfarben auf, vorerst ohne das Wesen der Farbenkomposition auf neue Grundlagen zu stellen. Wickhoff findet den Grund für diese in der Geschichte der Malerei bahnbrechende Änderung darin, daß das Bedürfnis entstand,

¹ Wickhoff: Römische Kunst, Berlin 1912, S. 100.

die Gegenstände unlösbar verbunden mit dem Raum, der sie umgibt, darzustellen: »Sobald die Durchbildung des Hintergrundes, sei es als Landschaft oder als Innenraum vollzogen war, war eine freie Willkür in der Verteilung der Farben nicht mehr möglich, oder doch ganz anders beschränkt, als in der vorhergehenden Periode. Die Landschaft und der Himmel darüber, Meer und Flüsse, Gebäude innen und außen mit den Teppichen und Geräten waren in ihrem Zusammenhange nur verständlich, wenn sie mit Nachbildung ihrer natürlichen Farben dargestellt waren, und das mußte schnell zu völlig natürlicher Darstellung der sich in dieser Umgebung bewegenden Figuren führen¹.«

Man sieht: diese Frage schließt sich, wenn auch nicht unmittelbar historisch, so doch dem ästhetischen Wesen nach, jenen Problemen an, die wir früher bei den Höhlenmalereien aus der Altsteinzeit behandelt haben: an die der Welthaftigkeit der Malerei. Denn es ist ohne weiteres klar, daß die malerische Mimesis der sichtbaren Wirklichkeit nur dann den Charakter einer »Welt« erhalten kann, wenn die dargestellten Objekte in einer aus ihrer Gegenständlichkeit selbst folgenden wirklichen Wechselbeziehung zueinander und zu ihrer Umgebung stehen. Der malerisch gestaltete Raum als sinnlich-geistige konkrete Einheit solcher Beziehungskomplexe ist allein imstande, die Existenz einer Welt künstlerisch zu evozieren. Sobald diese widerspruchsvolle, konkrete Einheit fehlt, muß dem Bild jene Tiefe, die wir seinerzeit beim Ornament umschrieben haben, fehlen, muß es der künstlerischen Intention nach dekorativ-ornamental bleiben, wie z. B. die Bilder der Buschmänner, ja schon manche Höhlenbilder aus der Altsteinzeit in Südspanien im Gegensatz zu den von uns analysierten Tierdarstellungen. Es ist dabei wahrscheinlich kein Zufall, daß jene in ihrer Farbgebung sich sehr stark der rein physiologischen Bedingtheit zuneigen, auch wenn einzelne Gegenstände – abstrakt gesehen – den Wirklichkeitsmodellen entsprechend koloriert sind, während diese trotz ihrer sehr beschränkten Farbenskala mehr den Lokalfarben angenähert sind. Und es wird ebenfalls nicht zufällig sein, daß im ersten Fall auch beim leidenschaftlichsten Gestalten der Figuren, auch bei ihrer stärksten dramatischsten Bezogenheit aufeinander nur flache Umrisse entstehen, im zweiten dagegen eine innere plastische Bewegtheit, bei welcher man den Eindruck haben könnte, der Raum, in welchem das Tier lebt, sei entfernt worden, im Gegensatz zum ersten Fall, wo ein Raum, auch wenn Menschen und

¹ Ebd. S. 102 f.

Tiere aktionsmäßig zueinander in Beziehung gesetzt sind, überhaupt nicht vorhanden ist und nicht vorhanden sein kann.

Selbstverständlich haben die sonst sehr verschieden entwickelten Menschen praktisch den sie unmittelbar umgebenden Raum genau beherrscht (und darum gekannt). Es handelt sich also keineswegs um eine »Entdeckung« des Raumes, wenn das Bedürfnis seiner malerischen Mimesis auftaucht. Die von Wickhoff beschriebene »raumlose« Malerei mit physiologisch-dekorativer Farbenkomposition ragt ja in Zeiten hinein, in denen die griechisch-römische Kultur die geometrische Beherrschung des Raumes schon längst über die ursprünglich rein empirisch-praktischen Anfänge hinausgeführt hatte, ja ihr bereits einen theoretischen Ausdruck zu geben vermochte. Es entwickelt sich dabei nun ein neues, vom Leben diktiertes Bedürfnis und nicht bloß eine neue Art der Naturbeobachtungen, geschweige denn eine bloße Entwicklung der Technik. Wenn bei Wickhoff von einem violetten Hintergrund gelber Weinreben die Rede ist, so haben weder Schaffende noch Rezeptive geglaubt, es handle sich dabei um die Wiedergabe eines Farbenverhältnisses in der Wirklichkeit. Gerade die Simultaneität der neuen malerischen Fragestellung: nämlich Lokalfarbe der Gegenstände und Gestaltung eines konkreten objekterfüllten Raums, zeigt, daß das aus dem Alltagsleben aufsteigende Bedürfnis eher auf das Ensemble dieser beiden Bestimmungen als auf eine neue Qualität in der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gerichtet war. Die dadurch geförderte schärfere Naturbeobachtung der Lokalfarben, das Bestreben, die Raumgestaltung technisch zu bewältigen (Perspektive etc.) sind Folgeerscheinungen, nicht eigentliche Ausgangspunkte zum Neuen.

Leonardo da Vinci hat den ästhetisch-philosophischen Grund jener neuen Bedürfnisse, die solche Form und Inhalt der Kunst umwälzende Veränderungen hervorrufen, richtig umrissen: »Wenn die Poesie die Moralphilosophie berührt, ist die Malerei mitten in der Philosophie der Natur; beschreibt jene die Operationen des Geistes, der betrachtet, operiert diese mit dem Geist in den Bewegungen¹.« Man muß nur, durchaus im Geiste Leonardos, dem Begriff der Bewegung eine ganz weite Bedeutung verleihen, so daß er sämtliche Wechselbeziehungen des Menschen mit seiner visuell wahrnehmbaren Umgebung (auch jene prinzipiell im weitesten Sinne gefaßt) in sich enthält. Man muß weiter darüber im klaren sein, daß solche visuellen Bedürfnisse nicht nur spontan entstehen, sondern vom Standpunkt der künstlerischen Aktivität

¹ Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet, Jena 1906, S. 156.

und Rezeptivität sogar bis zu einem bestimmten Grad bewußt sein können, selbst wenn die ästhetisch – aktiv und passiv – Beteiligten nicht imstande sind, das, was sie erleben und tun, begrifflich zu formulieren. Endlich muß es auch darüber Klarheit geben, daß der so entstehende Mangel an begrifflicher Verdeutlichung keineswegs den von Leonardo richtig erkannten tiefen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Naturphilosophie zunichte macht. Natürlich muß in der letzten Frage sowohl die Parallelität wie die Divergenz festgehalten werden. Die Wechselbeziehung zwischen Naturphilosophie und bildender Kunst war in Leonardos Zeiten nicht nur intensiver, sondern auch bewußter als in der Antike. Die Tatsache jedoch, daß die Künstler, auch vor Leonardo, Ergebnisse und Methoden der Naturforschung, die in dieser Zeit viel inniger mit der Naturphilosophie verknüpft waren als später, für ihre künstlerische Praxis verwerteten, ist unbezweifelbar. Eine solche, freilich losere und weniger bewußte Verbindung war auch in der Antike vorhanden. Mit der Feststellung derartiger bewußter und halbbewußter Beziehungen ist jedoch das Problem der objektiven Zusammenhänge weder historisch noch ästhetisch erschöpft. Wir gehen ja stets davon aus, daß das Alltagsleben einerseits Wissenschaft und Kunst bestimmte Fragen stellt, sie zur Lösung bestimmter Aufgaben veranlaßt – auch wenn diese bewußt überhaupt nicht oder in falschen Formen zum Ausdruck kommen – und andererseits alle Ergebnisse beider objektivierenden Gebiete durch die verschiedenartigsten Vermittlungen das Alltagsleben bereichern, sein Denken, seine Empfindungsweise weiter, tiefer, umfassender machen, wodurch wieder Wissenschaft und Kunst zu Neufassungen ihres Tätigkeitsfeldes gezwungen werden usw. usw. Erst von reichlich verwickelten Entwicklungsbedingungen her kann unser malerisches Raumproblem verständlich werden. Ohne Frage erhält die Alltagspraxis in den ersten Stadien des entstehenden, von magischen und später religiösen Vorurteilen sich befreienden wissenschaftlichen (naturphilosophischen) Denkens von diesem entscheidende Impulse; wir haben bereits auf die Wichtigkeit der Geometrie wiederholt hingewiesen. Die vorerst auf Anschauung und Vorstellung basierte Raumauffassung erhebt sich damit auf das Niveau der reinen Begrifflichkeit, wodurch für das Leben der Menschen bis dahin unvorstellbare Perspektiven eröffnet werden, es genügt, wenn wir dabei an den Weg denken, der von der Schutzsuche in Höhlen etc. zum Bau von gesicherten und ständigen Heimstätten führt. Indem die Menschen auf solche Weise den sie umgebenden Raum gedanklich und praktisch zu beherrschen erlernen, entsteht in ihnen ein ganz neuer Erlebniskomplex, der in der Periode der Wildheit notwendig völlig unbekannt sein mußte: das Erlebnis des unbe-

dingten Herrseins über ihre Umgebung, über ihre Umwelt, das Erlebnis der Welt als Heimat des Menschen. Die materielle Grundlage dafür entwickelt sich im Laufe vieler Jahrtausende: das Bewußtsein eines gewissen Gesichertseins des Lebens, der Sicherheit als objektiver und subjektiver Form der normalen Existenz. Dabei muß das Wort normal besonders hervorgehoben werden, denn Erschütterungen, Katastrophen etc. lassen sich aus dem objektiven Weltbild und darum aus dessen Erlebbarkeit nicht eliminieren. Jedoch die Tatsache einer objektiven »Sekurität« des normalen menschlichen Lebens, mag deren Umkreis anfangs noch so eng begrenzt sein, bedeutet eine Revolution in der menschlichen Empfindungsweise, die heute bereits derart zur Selbstverständlichkeit geworden ist, daß ihr wirklicher, strikter Gegensatz kaum mehr nacherlebbar ist¹.

Das bedeutet jedoch keineswegs, daß wenigstens gewisse Knotenpunkte dieser Linie nicht historisch mehr oder weniger exakt feststellbar wären. Wir betrachten nun kurz den hier beschriebenen Sprung in der Geschichte der Malerei, die Raumgestaltung im Bilde, als eine wichtige Etappe dieses Entwicklungsprozesses. Erst nachdem die praktischen, wirtschaftlichen, sozialen und technischen Erfolge einen bestimmten Grad der Sicherheit ins normale Leben der Menschen gebracht hatten, erst nachdem das wissenschaftliche Denken die Raumzusammenhänge theoretisch und praktisch auf eine relative Höhe geführt hatte, konnte das Gefühl entstehen: der den Menschen umgebende Raum sei nicht etwas ihm prinzipiell Fremdes, ja Feindliches, vielmehr im Gegenteil seine eigene Welt, etwas, das ihm zugehört, das – in einem bestimmten Sinn, bis zu einem bestimmten Grad – eine Erweiterung seiner eigenen Persönlichkeit bildet. Mit dem Geräteschmuck etwa hat der Mensch, unvordenkliche Zeiten früher, einzelne Gegenstände, die praktisch-technisch schon vorher eine Verlängerung seines subjektiven Aktionsradius gebildet hatten, auch in diesem neuen Sinn für sich erobert, zum Bestandteil einer Erweiterung seines Ichs gemacht. Die allgemeine Verbreitung des Geräteschmucks bei den primitiven Völkern zeigt, daß es sich hier um eine elementare Tatsache des Lebens handelt. Indessen darf, bei aller Würdigung dieses wichtigen Schrittes in der Richtung, daß der Mensch in sich und um sich eine eigene, ihm ange-

¹ Es ist bezeichnend, daß auch die extremsten Verzweiflungsphilosophien der Neuzeit von Schopenhauer bis Heidegger den Kampf gegen dieses Sekuritätsgefühl, gegen seine angebliche Blindheit, Borniertheit, gegen den »Verfall«, der sich darin äußert, als eine ihrer polemischen Hauptaufgaben betrachten.

messene Welt zu schaffen beginnt, nicht vergessen werden, daß auch eine noch so große Anhäufung derartiger Gegenstände, solange dieses Niveau bleibt, nie imstande sein kann, in ihrer Gesamtheit eine Welt des Menschen zu konstituieren, ebensowenig, wie auch der schönste Körperschmuck ihn nicht zur wirklichen Persönlichkeit erheben konnte. Dazu ist ein höherer Grad des Durchdringens der unmittelbaren Umwelt des Menschen von den Lebensprinzipien seines Daseins her vonnöten, und gerade dies geschieht in der Entwicklung, die wir eben andeuten.

Es ist sicher, daß dabei ein Bruch mit der Unmittelbarkeit vor sich geht, eine gewisse Distanzierung des Menschen von sich selbst, von seiner eigenen Tätigkeit und von seiner eigenen Existenz. In der Arbeit entsteht die erste wirkliche Subjekt-Objekt-Beziehung und damit erst entsteht dann ein Subjekt im echten Sinne des Wortes. Schon Hegel hat richtig darauf hingewiesen, daß damit die unmittelbare Distanzlosigkeit der bloßen Begierde und ihrer bloßen Erfüllung aufhört: »Im Werkzeug macht das Subjekt eine Mitte, zwischen Sich und das Objekt, und diese Mitte ist die reale Vernünftigkeit der Arbeit¹.« Es ist ohne weiteres klar, daß der Geräteschmuck eine weitere Steigerung dieser Distanzierung ist, und zwar – gerade das ist hier für uns wesentlich – in einer anderen Richtung, wie wir oben kurz untersucht haben. Das Bild gibt schon durch sein bloßes Gesetzsein dieser neuen Distanz eine neue, qualitativ betonte Steigerung: es entsteht ein vom Menschen erschaffenes Gebilde, das ausschließlich dem Ziele dient: den Menschen durch Widerspiegelung seiner Innenwelt und Umwelt über sich selbst aufzuklären und ihn damit über sich selbst, wie er für sich selbst im Alltagsleben gegeben ist, zu erhöhen, ihm zum Selbstbewußtsein zu verhelfen. Der Mensch wird wahrhaftig er selbst, indem er in der von ihm widergespiegelten Welt seine eigene Welt erschafft und sie sich zu eigen macht.

Die unmittelbar rein technisch scheinende Frage der Malerei: durch Auffinden der Lokalfarbe aller Dinge ihr Ensemble als einen konkreten Raum mimetisch darzustellen, wird zu einem reifen Paradigma dieses Lebensgefühls im Ästhetischen: des Schaffens einer eigenen Welt des Menschen. Das Wort *eigen* hat hier drei Bedeutungen und alle drei sind für die Erkenntnis dieses Phänomens gleich wichtig. Es ist erstens von einer Welt die Rede, die der Mensch für sich selbst, für das Menschheitlich-Fortschrittliche in ihm selbst erschaffen hat; zweitens von einer, in welcher die Eigenheit der Welt,

¹ Hegel: Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, Leipzig 1923, S. 428.

der objektiven Wirklichkeit, im Spiegelbild erscheint, so jedoch, daß ihr unvermeidlich kleiner Ausschnitt, der den unmittelbaren Inhalt des Bildes ausmacht, zu einer intensiven Totalität der jeweils ausschlaggebenden Bestimmungen erwächst und damit ein an sich vielleicht zufälliges Zusammen von Gegenständen zu einer in sich notwendigen Welt erhöht; drittens von einer – im Sinne der Kunst – eigenen Welt, in unserem Fall von einer visuell-eigenen, in welcher Inhalte und Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit nur so weit mimetisch evoziert, zur ästhetischen Existenz erweckt werden und zum Vorschein kommen können, als sie in reine Visualität umgesetzt werden. Das Kunstwerk und seine intensive Totalität der Bestimmungen setzt also ein solches homogenes Medium seiner sinnlich-geistigen Erscheinungsweise voraus. Die Pluralität der Künste ist deshalb kein Ergebnis der Differenzierung eines einheitlich ästhetischen Prinzips (der ästhetischen Idee bei den großen idealistischen Philosophen); sie ist vielmehr das Urfaktum des Ästhetischen, und das ästhetische Prinzip kann – gedanklich, nicht mehr auf der Ebene des unmittelbar Ästhetischen – nur gewonnen werden, indem man philosophisch das Gemeinsame dieser homogenen Medien ins Bewußtsein hebt. Auch die systematische Zusammengehörigkeit ist nicht einfach aus einem solchen Prinzip ableitbar, entspringt vielmehr aus dem System jener Bedürfnisse des menschlichen Lebens, welche eine Weiterbildung ins Ästhetische ermöglichen und fordern.

Mit den mimetischen Problemen, die aus den so verstandenen eigenen Welten der Kunstwerke entstehen, werden wir uns später beschäftigen. Die Vorwegnahme des Ausgangspunktes mußte hier deshalb erfolgen, weil das Aufzeigen der Genesis der Kunst auf dem höchsten Niveau ihrer Objektivation, ihres Auf-sich-selbst-Gestelltseins, sonst unverständlich geblieben wäre. Wir kehren also zu den philosophischen Problemen der Genesis zurück. Wenn wir den Übergang von einer wesentlich physiologischen Farbengebung zur Gegenstandstreue der Lokalfarben philosophisch betrachten, so zeigt er sich vorerst als ein Kündiger der Unmittelbarkeit und damit – nach Hegels richtiger Auffassung – als ein Weg vom Abstrakten ins Konkrete, »denn Unmittelbar und Abstrakt sind gleich¹«. Die Wahrheit dieser Hegelschen Feststellung hat sich bereits in unserer Behandlung der Ornamentik gezeigt. Um dabei die Dialektik richtig zu behandeln, muß auch hier die Relativität dieser Bestimmungen in Betracht gezogen werden. Denn jede Unmittelbarkeit ist zwar

¹ Hegel: Philosophie der Religion, Wk. a. a. O. Band XI. S. 313.

abstrakt im Vergleich zu dem Konkretisieren, das in ihrer Aufhebung zur Geltung gelangt; der Ausbau der Welthaftigkeit der Kunstwerke schlägt – in welthistorischer Perspektive gesehen, von der Ungleichmäßigkeit der Entwicklung, von ihren Rückfällen etc. in diesem Zusammenhang abgesehen – unzweifelhaft eine solche Richtung ein. Darin drückt sich also ein allgemeines Gesetz der Kunstentwicklung aus. Dem widerspricht jedoch nicht, daß gewisse Verwirklichungen der Unmittelbarkeit gerade in bezug auf ihre Identität und Abstraktheit eine bevorzugte Stellung einnehmen. So gerade die Ornamentik, in welcher das totale Einswerden von Unmittelbarkeit und Abstraktion zum konstituierenden Prinzip ihrer Eigenart, ihrer Stelle im System der Künste wird. Jedoch auch dort, wo keine derartige endgültige Fixierung zustande kommt, wie in dem jetzt behandelten Fall der physiologisch bedingten Farbgebung, nehmen die Anfänge eine besondere Stelle ein: einerseits bedeutet die Überwindung ihrer Alleinherrschaft einen derart qualitativen Sprung in der Entwicklung, daß die Geschichte der eigentlichen mimetischen Malerei strikt angesehen hier einsetzt; andererseits enthält, wie wir später detailliert sehen werden, diese Aufhebung ein entschiedenes Moment der Aufbewahrung, der Erhebung auf ein höheres Niveau im neuen Zusammenhang. All dies kompliziert allerdings die Hegelsche Identifikation von Unmittelbarkeit und Abstraktheit, aber mindert ihre allgemeine Wahrheit in keiner Hinsicht. Wir können gerade in der Malerei der neuesten Zeit sehen, daß jeder entschiedene Versuch der Rückkehr zur abstrakten Unmittelbarkeit eine Abstraktion, eine Weltlosigkeit herbeiführt, ebenso wie Tendenzen zur reinen Abstraktheit eine vorgegenständliche, weltlose Unmittelbarkeit zur notwendigen Folge haben.

So würde man von der hier gedanklich fixierten Dialektik sofort abweichen, würde man in ihrer Allgemeinheit einen einmaligen, endgültigen Akt erblicken. Jedes Unmittelbare ist objektiv vermittelt und die weitestverzweigten Vermittlungen bringen immer wieder neue Unmittelbarkeiten hervor. So auch hier; denn die Unmittelbarkeit des Gebrauchs der physiologischen Farbenzusammenstellungen zu dekorativ-künstlerischen Zwecken ist natürlich durch eine lange und komplizierte Reihe von Vermittlungen aus den bloßen physiologischen Bedürfnissen des Lebens abgeleitet. Sie ist im Gebiet der Farbigkeit ebensowenig ein Anfang, wie das Wahrnehmen von Umrissen und Flächen noch keine Ornamentik ergibt. Und wenn es in der Entwicklung des Ästhetischen eine richtige Parallele zur physiologisch bestimmten Farbgebung gibt, so ist diese gerade hier zu finden. Wickhoff hat in der von uns zitierten Stelle über »die einfachen mathematischen Verhältnisse der Archi-

tektur« als aufklärende Analogie der Wirkung gesprochen; wir glauben, der Vergleich mit der Ornamentik wäre noch treffender, um so mehr, als beide künstlerische Darstellungsweisen oft auch zusammen, einander wechselseitig verstärkend aufzutreten pflegen, z. B. in den orientalischen Teppichen. Andererseits sei nur kurz darauf hingewiesen, daß in der späteren Entwicklung der Malerei die Lokalfarbe nicht selten die Rolle einer zu überwindenden Unmittelbarkeit spielt, wie bei dem Entstehen des Helldunkels, oder noch mehr beim Aufkommen der Freilichtmalerei.

Diese unaufhebbare Relativität von Unmittelbarkeit und Vermittlung ist ein allgemeines Gesetz der objektiven wie der subjektiven Dialektik. In der Ästhetik tritt – bei Geltendbleiben dieses allgemeinen Gesetzes – noch das für ihr Gebiet Spezifische hinzu, daß jedes Kunstwerk prinzipiell eine Unmittelbarkeit repräsentiert, daß also das künstlerische Schaffen ausschließlich deshalb alte Unmittelbarkeiten des Lebens zerstört, sich von ihnen lossagt, um im Werk, die neuen Verwicklungen des Lebens in sich aufnehmend, eine neue Unmittelbarkeit herzustellen. In unserem Fall der Lokalfarben haben wir dies eben angedeutet. Als Ergänzung der sich hier äussernden konkreten Dialektik sei noch bemerkt, daß es durchaus falsch wäre, aus der Tatsache der physiologischen Bedingtheit der von der Lokalfarbe überwundenen ursprünglichen Koloristik auf ihre absolute Unmittelbarkeit zu schließen, zu glauben, daß sie etwa aus der physiologischen Beschaffenheit des Menschen als Naturwesen direkt ableitbar wäre. Kant hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die reinen Farben des Spektrums nicht bloß »Sinnengefühl« enthalten, »sondern auch Reflexion über die Form dieser Modifikationen der Sinne verstatten¹« und dadurch unmittelbar, in ihrem Geradesosein zu deren Ausdruck werden können. Hier begnügen wir uns mit dem Hinweis auf diese Meinung Kants, die für das jetzt behandelte Problem nicht ohne Bedeutung ist. Da Kant selbst in dieser unmittelbaren Ideenhaftigkeit der Farben ein Problem der Naturschönheit erblickt, werden wir uns mit seiner Theorie bei Behandlung dieses Fragenkomplexes ausführlich beschäftigen. Es sei nur so viel bemerkt, daß Kant die gefühlsmäßige Verbindung moralischer Inhalte mit den reinen Farben durch eine Einwirkung der Natur auf den Menschen erklären will. Vom Standpunkt eines ästhetischen Erhellens der Frage, wie rein physiologische Eindrücke zu Trägern menschlicher, moralischer, gesellschaftlicher Inhalte und deshalb zu Vehikeln einer mimetischen

¹ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 42.

Aktivität und Rezeptivität werden können, besagt dies wenig. Denn dann wäre diese moralische Bedeutung ebenso physiologisch unmittelbar, wie die Wirkung der reinen Farbe selbst, was allen anthropologischen Erfahrungen über die Entstehung sowohl moralischer wie ästhetischer Gefühle widerspricht.

Wesentlich konkreter nimmt Goethe in seiner »Farbenlehre« zu diesem Problem Stellung, indem er unserer Frage einen ganzen Abschnitt mit dem bezeichnenden Titel »die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe« widmet. Goethes Betrachtungen gehen insofern weit über die Kants hinaus, als er die von beiden festgestellte Einigung naturhafter und gesellschaftlicher Inhalte nicht einfach von ihrer physiologischen Seite nimmt und diese direkt ins Moralische umschlagen läßt, sondern wenigstens in seinen Beispielen, wenn auch nicht bewußt methodologisch herausgearbeitet, eine Wechselwirkung der beiden Komponenten ahnen läßt. So spricht er »von der Eifersucht der Regenten auf den Purpur¹«; so sagt er: »Die schwarze Farbe sollte den Venezianischen Edelmann an die republikanische Gleichheit erinnern«, usw.² Ja, bei der Behandlung des allegorischen Gebrauchs der Farben hebt er hervor: »Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja, man kann sagen, Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muß, ehe wir wissen, was es bedeuten soll, wie es sich z. B. mit der grünen Farbe verhält, die man der Hoffnung zugeteilt hat³.« Sind aber derartige »sinnlich-sittliche Wirkungen der Farben« möglich – und die Ethnographie zeigt, daß solche schon sehr früh auftreten –, so ist es klar, daß die Zuordnung der beiden an sich heterogenen Komponenten keineswegs eindeutig sein muß. Wir wissen z. B., daß die Farbe der Trauer zwar bei vielen Völkern die schwarze ist, bei nicht wenigen tritt jedoch die weiße an ihre Stelle, und auch andere Farben können die sinnlich-sittliche Wirkung der Trauer unmittelbar auslösen. Goethe bleibt in seiner »Farbenlehre« allerdings nicht bei der Wirkung einfacher Farben und ihrer Komplementarität stehen. Er geht auch darin weit über Kant hinaus, daß für ihn keine Farbe eine endgültige metaphysische Einheit bildet. Vielmehr können geringfügige Nuancen, ja, die Beschaffenheit des Materials, worauf die Farbe aufgetragen wird, auch die »sittliche« Wirkung ins Gegenteil umschlagen lassen. Als Beispiel genüge seine Ausführung

¹ Goethe: Farbenlehre, Didaktischer Teil, Nr. 797.

² Ebd. Nr. 843.

³ Ebd. Nr. 917.

über das Gelbe: »Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt¹.« Aus alledem folgt, daß die einzelnen Farben schon im Stadium der physiologischen Farbengebung nicht einfach und direkt physiologisch wirken, sondern, infolge der gesellschaftlichen Entwicklung des Volks, das sie gebraucht, in verschiedener Weise bedeutungsbelastet werden. Die Komplementarität, als ihre normale Kompositionsweise, ist zwar physiologisch fundiert; doch ist es klar, daß die durch gesellschaftliche Gewöhnung und Sitte fixierten Assoziationen bei ihrer Wirkung eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen müssen.

Mag dieser unmittelbare Anfang an sich noch so vielfältig vermittelt, sein physiologisches Wesen von noch so vielen gesellschaftlichen Bestimmungen durchsetzt sein: der Übergang zur Lokalfarbe und zur malerischen Raumgestaltung bleibt doch ein Sprung. Die inhaltliche Seite, den sozialen Auftrag, den die Malerei hier erhielt: die Schöpfung einer eigenen Welt für den Menschen, haben wir bereits kurz angedeutet. Die hieraus erwachsenden Probleme der Form konzentrieren sich um die mimetische Wiedergabe einer intensiven Totalität, woraus die Aufgabe entsteht, daß alle einzelnen Elemente der Form und erst recht jede Beziehung zwischen ihnen simultan, ihre unmittelbare Einfachheit als Teile des Ganzen vollständig bewahrend, zum Träger verschiedener, vielfältig evokativer Wirkungen werden. Eine Welt kann ja im Kunstwerk nur entstehen, wenn im Betrachter sowohl die Einzelheiten wie ihre Verbindungen das Erlebnis einer den Gegenständen und ihren Wechselbeziehungen im wirklichen Leben vergleichbare Unerschöpflichkeit hervorrufen, ja diese Emotion muß diesem gegenüber wesentlich kondensiert und gesteigert sein. Denn in der Wirklichkeit beweist jedes Objekt, seine Relationen zu den anderen, das seine Bewegtheit etc. regelnde Gesetz, seine Existenz – eben durch diese Existenz selbst; besser gesagt: sie bedarf keines Beweises, denn der Mensch des Alltags lernt an seinem eigenen Schaden, das Sein eines Seienden zu achten. Das Erkennen oder Erleben der Unendlichkeit der Bestimmungen an den Gegenständen, ihren Beziehungen etc. ist zwar auch im Alltagsleben eine wichtige Komponente für das richtige Verhältnis der Menschen zur objektiven Wirklichkeit. Aber erst in der Kunst – und nur in ihr – wird diese Unerschöpflichkeit der Eigenschaften, der Beziehungen,

¹ Ebd. Nr. 771.

etc. zum konstituierenden Prinzip und zugleich zum Kriterium der Existenz (im Sinne der Ästhetik). Denn erst die Evokation solcher Beschaffenheiten bringt die Doppeltheit der künstlerisch-gestalteten Welt (ihren Weltcharakter) hervor: es ist eine Welt, die von mir unabhängig und für mich unerschöpflich mir gegenübersteht und doch = *uno actu* mit dieser Selbständigkeit = als meine Welt erlebt wird.

Natürlich ist auch diese intensive Unendlichkeit weitgehend gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt. Den Inhalt, die Qualität, den Reichtum der hier zusammengefaßten Bestimmungen determiniert das Leben selbst und setzt sie dem Künstler als formales Programm des sozialen Auftrags vor. Es kann also in dieser Kategorie historisch eine Verarmung oder eine Bereicherung, ein Zunehmen oder Abnehmen der Intensität vor sich gehen. Wenn wir gewisse frühere Produkte der Kunst als primitiv etc. erlebnishaft ablehnen, oder von ihrem Erleben unbefriedigt bleiben, so liegt der Grund zumeist darin, daß sie sich in diesem Prozeß auf einem absteigenden Ast befinden oder gerade jene Bestimmungen, die eine jeweilige Gegenwart für die ästhetische Existenz im Kunstwerk für ausschlaggebend hält, vernachlässigen. Aus der Perspektive einer Weltgeschichte der Kunst gesehen ist aber diese Linie aufsteigend. Darum spricht in unserem Fall nichts gegen den qualitativen Sprung, wenn in dem Schaffen einer eigenen Welt der Malerei neben der Lokalfarbe und Raumgestaltung noch einige visuelle Bestimmungen fehlen, die im Laufe der späteren Geschichte der Malerei für diese Wendepunkte Anlässe zu revolutionären Umwandlungen bilden werden. Der physiologisch-dekorativen Farbauffassung gegenüber ist dieser qualitative Sprung zweifellos vorhanden. Denn auch bei dem, was Goethe die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben nannte, handelt es sich bloß um eine durch gesellschaftliche Gewöhnung ausgebildete Art der Assoziationen (der bedingten Reflexe); deshalb mußte auf solcher Grundlage das kompositionelle Zusammenfügen der Farben mehr oder weniger direkt auf die physiologisch bestimmte Komplementarität rekurrieren. Bei Behandlung der Kompositionsprobleme der Ornamentik haben wir bereits auf deren Einfachheit, – relative – Unmittelbarkeit und Abstraktheit hingewiesen. Indem die Gegenstände ihre Lokalfarbe erhalten, und damit das malerische Problem ihrer stofflichen Beschaffenheit, ihrer Härte oder Weichheit, ihrer Schwere oder Leichtigkeit usf. auftaucht, muß auch in der Komposition die – physiologische – Naturschranke zurückweichen. Je mehr Eigenschaften eines Gegenstandes die ihn gestaltende Farbengebung offenbart, desto komplexer muß auch die kompositionelle Verknüpfung der Farben werden, auf desto größeren Umwegen kann sich ihre letzthinnige

Harmonie in der Totalität des Bildes verwirklichen, desto mehr entfernt sie sich von einem bloßen Zusammenklingen auf der Grundlage der Komplementarität. Auch hier geht der visuell-sinnliche Gehalt und seine malerische Formung weit über den Geltungsbereich der bedingten Reflexe hinaus, fordert eine visuell-sinnliche synthetische Fähigkeit vom Betrachter und erst recht vom Schaffenden, die, es in keiner unmittelbaren Weise transzendierend, doch das Niveau der Begrifflichkeit an synthetischer Umfassungsfähigkeit und Präzision erreicht. ~~(Auch diese Frage kann erst in einem folgenden Kapitel ausführlich behandelt werden.) Es handelt sich hier um eine allgemeine, prinzipiell im Wesen des Ästhetischen selbst begründete Phase des Selbständigwerdens der Kunst. Daß wir sie auf dem Gebiet der Malerei dargestellt haben, geschah nur aus Gründen einer leichteren Exemplifikation. Übergänge dieser Art sind sicher in allen Kunstarten nachweisbar¹.~~

Wir wollen hier nur ganz kurz auf eine in jeder konkreten Hinsicht verschiedene, doch hinsichtlich unseres genetischen Problems analoge Lage in der Wortkunst hinweisen. Es wurde bereits in anderen Zusammenhängen hervorgehoben, daß viele ursprüngliche Wortbildungen für uns einen sozusagen naturwüchsig pittoresken Charakter zu haben scheinen, indem sie auch sinnliche Eindruckskomplexe, z. B. Farben, nicht mit einem begriffsartigen Wort bezeichnen, sondern gleichnisweise, auf dem Niveau einer in Vorstellung übergehenden Wahrnehmung; man denke an unsere dort angeführten Beispiele, daß statt schwarz »so wie eine Krähe«, etc. gesagt wird. Schon dort haben wir gegen die kulturkritisch-romantische Richtung polemisiert, die in dieser Art des sprachlichen Ausdrucks etwas »Poetischeres« erblickt und sie der späteren, auf begriffliche Eindeutigkeit tendierenden Sprache gegenüberstellen möchte. In Wirklichkeit kann eine echte poetische Sprache nur entstehen, wenn diese primitive, die Außen- und Innenwelt bloß unmittelbar, »naturhaft« widerspiegelnde Ausdrucksweise radikal überwunden ist. Dies ist erst der Fall, wenn jedes Wort, auch den Verlust der unmittelbaren Sinnlichkeit mit inbegriffen, sich auf das Niveau des Begriffs erhoben hat, wenn die Evokation durch die im Satz syntaktisch vereinigten Wörter, also durch ein Ensemble von einzelnen, aufeinander abgetönten, einander in ihrer

¹ Ich verweise nur auf die ausgezeichnete Analyse Riegls: »Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio« über die Raumgestaltung und den Realismus im Relief. Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien 1929, S. 71 ff. Daß Riegl unser Problem der Genesis ganz fernlag, macht die Übereinstimmung in der Analyse der Tatsachen um so wertvoller.

Wirkung wechselseitig bestärkenden oder abdämpfenden verbalen Widerspiegelungszeichen vollzogen wird. Die ästhetische Analogie zu dem eben behandelten Farbenproblem tritt hier deutlich zutage, wenn wir uns dessen bewußt werden, daß eine solche »sinnlich-sittliche Wirkung« von syntaktisch synthetisierten Ganzheiten in untrennbarer Simultaneität mit der Vielfältigkeit der evokativen Funktion all ihrer Elemente gesetzt ist. Gerade dadurch wird jene »Prosa«, die das Wort durch die begriffliche Eindeutigkeit seiner Bedeutung erlangt, poetisch aufgehoben, und zwar so, daß das Poetischwerden keineswegs die gedankliche Schärfe des Wortes oder des Satzes vernichtet, im Gegenteil, ihr Aufbewahren ist ebenfalls ein Motiv im System der vielfachen Bedeutungen und Bedeutungsbeziehungen, das solche Totalitäten zu Totalitäten im ästhetischen Sinne erhöht. Man darf nie vergessen, daß in der Reihe der sprachlichen Evokationsmittel, das, was Goethe den Lakonismus der Volkspoesie nennt, der aufs absolut Unerläßliche reduzierte, oft äußerlich der Definition angenäherte Ausdruck, eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt. Der begriffliche Charakter des Wortes wird also nicht einfach in ein Evokationszeichen von sinnlichen Wahrnehmungen rückverwandelt; dies geschieht auch, ist aber ebenso wie das Aufbewahren des logisch-gegenständlichen Sinngehalts nur ein Moment unter vielen. Erst alle diese Momente zusammen: die vielseitige Funktionsbeladenheit eines jeden Wortes, einer jeden syntaktischen Wortverbindung, einer jeden logisch-rhythmischen, malerisch-plastischen Synthese im einzelnen Satz und in der Verknüpfung der Sätze, die zur neuen Unmittelbarkeit erhobene organische Einheit von Bedeutungen und Stimmungen evozierenden Klangs, das Abstreifen von konventionell gewordenen leeren Hüllen vom Wort und damit das Erwecken seiner ursprünglichen, gedanklich und sinnfällig gleich frischen Bedeutung etc. etc.: alle diese Momente in ihrem Zusammenwirken erst werden imstande sein, ein Wortgefüge zu schaffen, dessen evokative Wirkung – auch im kürzesten Gedicht – eine eigene Welt hervorzaubert, eigen in ihrer gehaltsmäßigen wie formalen (verbalen) Beschaffenheit.

Es ist also zutiefst unwahr, daß die – notwendigerweise auf logische Eindeutigkeit und Präzision tendierende – Entwicklung der Sprache ihre sinnliche Durchschlagskraft abschwächen müßte. Das geschieht freilich weitgehend im Alltagsleben entwickelter Gesellschaften, wo die Sprache oft zum rein technizistischen Verkehrsmittel erstarrt und dadurch weitgehend schematisiert wird; und fraglos geschieht es in solchen Fällen nicht selten, daß auch die Sprache der Poesie sich ins Klischeehafte verzerrt, oder daß infolge eines sich nur abstrakt dagegen richtenden Prozesses, der nicht auf die Wurzel der

Problematik zurückgeht, überall bloß – pour épater le bourgeois – die Vorzeichen verkehrt und gesuchte Schemen an die Stelle der abgegriffenen gesetzt werden. Auch hier können wir uns mit einem bloßen Hinweis auf solche Rückfälle begnügen, denn die welthistorische Linie der dichterischen Sprachentwicklung verläuft in der oben skizzierten Weise des Weltschaffens auf der Grundlage einer wachsenden Polyphonie der aus Zusammenhängen entstehenden Bedeutungen mit der wachsenden Vielseitigkeit im Evozieren rhythmischer, klanglicher, malerischer etc. Wirkungen; in ihrer Synthese kommen die immer komplizierteren objektiven Beziehungen der Menschen in der Gesellschaft und deren Reflexe im Seelenleben zum Ausdruck. Es wäre aber ein Verkennen der historisch entstandenen und entstehenden ästhetischen Sachlage, wenn man über die wachsende Kompliziertheit des Gehalts und demzufolge seiner Ausdrucksmittel die vereinfachende, in der Synthese eine neue Unmittelbarkeit schaffende Wesensart der dichterischen Sprache vernachlässigen würde. Gerade in solchen sich verfeinernden Zusammenhängen können die einfachsten großen Gefühle einen entsprechenden Ausdruck von höchster Einfachheit erhalten, können scheinbar abgegriffene, trivial gewordene Worte oder Wendungen Träger von neuen bedeutsamen menschlichen Verhaltensweisen werden und diese – gerade in ihrer alltäglichen Wortgestalt – dichterisch angemessen, Welten schaffend, gestalten. Es genügt, wenn wir hier an die berühmten Schlußrepliken des Goetheschen Thoas in der »Iphigenie«, an die Worte »So geht!« und »Lebt wohl!« erinnern.

Mit alledem wurden einige der wesentlichsten Züge der Werkstruktur wenigstens angedeutet und damit der terminus ad quem der Loslösung des Ästhetischen aus dem Alltagsleben klarer als bisher fixiert. Es kam aber vor allem darauf an, die prinzipielle Richtung dieses Prozesses, in welchem das Ästhetische sich selbst findet, und als selbständiges Gebilde objektiviert wird, zu erhellen. ~~Das hier weitgehend abstrakt Dargelegte wird in den folgenden Erörterungen in bezug auf die philosophisch ausschlaggebenden Kategorien weiter konkretisiert werden.~~ Da jedoch dieser ganze erste Teil darauf konzentriert ist, die Eigenart des Ästhetischen nach der Methode des dialektischen Materialismus herauszustellen, kann das Ergebnis seiner Totalität nur sein, das Kunstwerk als zentrales Gebilde der ästhetischen Sphäre historisch-systematisch in seiner Notwendigkeit aufzuzeigen. Sein konkreter kategorialer Aufbau im einzelnen – freilich auch da noch nicht in der Konkretisierung bis zu den einzelnen Genres, Stilen etc. herunterreichend – wird den Gegenstand unseres zweiten Teiles bilden. Daß wir hier, in der Untersuchung der Genesis, mit den letzten Betrachtungen so weit vorangeeilt sind, folgt aus

unserer allgemeinen Methode, die die Entwicklungstendenzen, die genetischen Ansätze der Anfangsstufen aus den vollentfalteten Objektivationen zu begreifen unternimmt. Die Zentralfrage der gegenwärtigen Betrachtungen bleibt aber noch immer die Genesis des Ästhetischen.

Um alles bisher Aufgezählte zusammenzufassen, und genetisch einen Schritt weiterzuführen, sei ein kurzer Rückblick auf den bisherigen Weg vom Blickpunkt des gegenwärtigen Problems gestattet. Mit unseren letzten Untersuchungen über die Welthaftigkeit der mimetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit sind wir zu gewissen Problemen der Komposition geführt worden, vorerst in der einfachsten, ursprünglichsten Form: der Verknüpfung von Widerspiegelungen verschiedener Gegenstände zur erlebbaren, das Erlebnis erzwingenden Einheit einer gestalteten Welt. In der Form einer archäologisch-historischen Zusammenfassung der Gruppenbildung in den bildenden Künsten gibt Hoernes eine lehrreiche Zusammenfassung der Lage, die auf der von uns bis jetzt behandelten Stufe der Entwicklung entsteht. Natürlich handelt es sich nur um die Feststellung entwicklungsgeschichtlicher Tatsachen. Auf die Begründungen und Wertungen von Hoernes können wir hier nicht eingehen. »Die ältesten überlieferten Werke der bildenden Kunst enthalten unzählige Zeugnisse des Unvermögens zur einfachsten Gruppenbildung. Diese Unfähigkeit herrscht sowohl im Bereiche der bildlichen, wie in den unbildlichen Formen. Rhythmus und Symmetrie, Prinzipien, die man sich gern schon am Anfang der Entwicklung ausschlaggebend wirksam denkt, spielen da eine erstaunlich geringe Rolle. Das einzelne Bild, das einzelne Zeichen führen in den allermeisten jener Werke ein, für unsere Begriffe, unsere Gewöhnung höchst merkwürdiges und fremdartiges Sonderdasein, eine störrige Existenz ohne gegenseitige Verknüpfung, Bei- oder Unterordnung, Hervorhebung des einen durch das andere und dergleichen. Das ist einer der wesentlichen Charakterzüge der paläolithischen oder diluvialen Bilderei. Ganz anders, geradezu entgegengesetzt verhält sich die nachdiluviale Kunst. Die führende Richtung dieser letzteren, die Ornamentik ist völlig auf die einfachsten Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie gegründet¹.« Wir wählen zur Exemplifizierung dieser Sachlage wieder die Malerei, weil dort der jetzt entscheidende Zusammenhang in der direktesten und klarsten Form erscheint; über die weitaus vermittelten Fragen in den anderen Künsten werden wir später sprechen.

¹ Hoernes: a. a. O. S. 582 f.

Es handelt sich also darum, daß die in unseren vorangehenden Betrachtungen analysierten beiden weltlosen, magisch verhüllten Strömungen der – zu-
meist unbewußten – ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die Mimesis einzelner Gegenstände und die abstrakte Ornamentik, sich treffen und zu einer gewissen synthetischen Einheit erhoben werden. Selbstverständlich wird ein solcher Gedanke völlig unwahr, schematisch, wenn man, wie das oft in der Kunstgeschichte und in der Ästhetik geschieht, die einzelnen Richtungen des Kunstschaffens zu dynamischen Entitäten fetischisiert; so gefaßt würden die primitive Mimesis und die reine Ornamentik sich gegenseitig radikal ausschließend, einander gegenüberstehen und ihre synthetische Vereinigung könnte nur durch einen theoretischen Salto mortale bewerkstelligt werden. Wir wissen jedoch, daß in der wirklichen Welt des wirklichen Menschen solche fetischisierten Fixierungen höchstens in der Einbildung bestehen. Das, was wir eine künstlerische Tendenz nennen, entspringt ja immer aus der Alltagswirklichkeit der Menschen; das wesentliche Bestreben, die Art, wie eine solche Tendenz die Wirklichkeit evokativ widerspiegelt, ist dem Gehalt nach nicht das Ergebnis eines rätselhaften »Kunstwollens«, sondern wird in der Form von der jeweiligen gesellschaftlichen Wirklichkeit, wie diese im Alltag bewußtseinsmäßig erscheint, produziert; und zwar in der Form von Bedürfnissen, die in ihrer positiven Erscheinungsweise ganz verschwommen, konturlos, unbestimmt hervortreten, die die Menschen des Alltagslebens nur in extremen Ausnahmefällen irgendwie zu formulieren imstande wären, die jedoch gerade dem wesentlichen Gehalt nach sehr bestimmte Intentionen besitzen. Das äußert sich in der großen Entschiedenheit ihrer Negativität, ihrer Fähigkeit zur Abwehr: wenn die Antwort der Kunst auf die so fühlbar gewordenen sozialen Aufträge nicht im Sinne der – falsch oder überhaupt nicht formulierten – Fragestellung ausfällt, so erfährt sie eine resolute, oft gar keine Schwankungen kennende Ablehnung. Natürlich darf man sich hier keinen untrüglich richtig funktionierenden Mechanismus vorstellen. Auch die hier geschilderte negative Sicherheit wird nur als eine gesellschaftlich-geschichtliche Tendenz, mit sehr vielen Ungleichmäßigkeiten und Schwankungen wirksam, die freilich jeweils in konkreten Fällen vermittlels einer konkreten Analyse der jeweiligen historischen Lage erhellt werden kann. Abgesehen nun von dem allgemeinen Auf und Ab in der Klarheit der Äußerungsweise solcher den Weg der Kunst beeinflussenden Bedürfnisse muß noch darauf hingewiesen werden, daß der sich hier offenbarende Wunsch naturgemäß eine »Forderung des Tages« ist. Die künstlerische Antwort auf diese kann aber – jene miteinbegreifend – auf die Bedeutung des betreffenden Gegenwarts-

moments in der Menschheitsentwicklung gerichtet sein: in solchen Fällen kann sehr leicht ein Verkennen der wirklichen Bedeutung stattfinden, d. h. die Leistung wird nur als Tageserfüllung anerkannt, während der wirkliche Wert erst viel später bewußt wird (Wirkung Shakespeares in seiner Zeit) oder es kann sogar zu einem völligen Ablehnen oder Verkennen kommen. Alle diese Komplikationen, deren Art, Zahl etc. noch stark vermehrt werden könnte, ändern nichts daran, daß wir es hier mit einem grundlegenden strukturellen Tatbestand in der Entstehung von künstlerischen Strömungen zu tun haben. Dies um so mehr, als die fundamentalen Wesenszeichen dieser Sachlage viel allgemeiner sind, als die bloße Beziehung zwischen Kunstschaffen und geistig-menschlichen Bedürfnissen des Alltags. Es handelt sich vielmehr um die Entstehungsweise eines jeden Neuen, sei es in theoretischer oder praktischer Hinsicht, sei es in Wissenschaft oder Politik, Moral oder Kunst. Hegel hat bestimmte Momente solcher Situationen gut beschrieben: »Es ist der verborgene Geist, der an die Gegenwart pocht, der noch unterirdisch, der noch nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist, und heraus will, dem die gegenwärtige Welt nur eine Schale ist, die einen anderen Kern in sich schließt, als der zur Schale gehörte . . . Zu wissen, was man will, ist schwer; man kann in der Tat etwas wollen und man steht doch auf dem negativen Standpunkt, ist nicht zufrieden; das Bewußtsein des Affirmativen kann sehr wohl mangeln¹.« Die idealistische Konzeption des Weltgeistes spiegelt sich offensichtlich darin, daß die neue Idee als Geist die Initiative hat, statt von den Bedürfnissen des historischen Augenblicks hervorgebracht zu werden. Der historische Materialismus, der derartige Veränderungen und Wendungen aus den Wandlungen des Unterbaus, aus der Notwendigkeit für den Überbau, diesen Änderungen gemäß zu werden, ableitet, gibt erst eine adäquate Erklärung dieses Problems. Vom Standpunkt unserer Frage ist es wichtig, einerseits das in allen Sphären der gesellschaftlich-menschlichen Betätigungen Gemeinsame zu betonen: die Lust- oder Unlustgefühle, das Behagen oder Unbehagen dem gerade Seienden gegenüber, die Sehnsucht nach Neuem etc.; und hinter allen diesen, untereinander oft sehr heterogenen subjektiven Akten steht jeweils ein gemeinsamer sozialer Gehalt, aus welchem sie aufsteigen und auf welchen sie gerichtet sind. Um der Einfachheit der Darlegung willen werden die klassenmäßigen Komplikationen nicht herangezogen. Die hier gegebene Beschreibung gilt stets etwa für eine Klasse, die im gegebenen historischen

¹ Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte*, Leipzig 1917, S. 75 und 77.

Augenblick entscheidend ist. Der Riß zwischen Sein und Bewußtsein wird sich in den meisten Fällen auf alle Klassen beziehen, so daß zumeist überall neue Bedürfnisse etc. hervortreten. Ihr Inhalt, ihre Richtung etc. wird aber verschieden, ja entgegengesetzt sein¹.

Andererseits drückt sich die Befriedigung dieses gemeinsamen Bedürfnisses auf den verschiedenen Gebieten der menschlichen Betätigung ganz unterschiedlich aus. Es entstehen neue wissenschaftliche Methoden und Ergebnisse, neue politische Parolen, Organisationsformen, Zielsetzungen, neue ethische Normen und moralische Vorbilder, neue Sitten und Verhaltensarten im Alltagsleben etc. etc. In der Kunst ist dies die Geburtsstunde neuer Formen. Natürlich können wir hier den äußerst komplizierten Prozeß der Entstehung der Formen aus den Inhalten nicht schildern (auch dies ist eine der Zentralfragen unseres zweiten Teiles). Es muß nur darauf hingewiesen werden, daß – geradeso, wie das ganze Leben der Menschen jeweils in derselben objektiven Wirklichkeit abläuft – der aus der Veränderung der gesellschaftlichen Struktur aufsteigende neue Gehalt auf den verschiedenen sozialen Betätigungsfeldern letzten Endes derselbe sein muß. Das Spezifische der künstlerischen Form besteht »bloß« darin, daß sie auf ein aus dieser Lage entstehendes Lebensbedürfnis zu antworten hat, es zu befriedigen bestimmt ist. Gerade die umfassende neue Inhaltlichkeit, die alle Lebenssphären umfaßt, die im ganzen Menschen qualitative Veränderungen hervorruft, bringt eine solche Universalität der neuen Erlebnisbedürfnisse hervor, denen – im allgemeinen – viele ältere Evokationsformen aufnahmeunfähig gegenüberstehen. Da es nun gerade die Künstler sind, deren Empfindlichkeit sich in dieser Richtung berufsmäßig entwickelt, werden sie naturgemäß auf solche Veränderungen besonders feinfühlig reagieren; daß es immer wieder auch Künstler gibt, die unverändert in der alten Weise die Wirklichkeit künstlerisch aufnehmen und darstellen, bei denen diese Haltung zur bereits unerschütterlichen Gewöhnung geworden ist, kann an dieser grundlegenden Tatsache nichts ändern. Indem die Künstler nun auf die neuen Phänomene der gesellschaftlichen Veränderung in ihrer eigenen Weise antworten, entsteht bei ihnen selbst die Illusion, es handle sich bloß um eine neue, reine Formfrage, die aus der Entwicklung der Kunst selbst, aus den Bedürfnissen ihrer eigenen künstlerischen Selbstverwirklichung etc. herausgewachsen wäre.

¹ Vgl. Marx über die Wirkungen der Selbstentfremdung bei Bourgeoisie und Proletariat, Wk. a. a. O. Band III, S. 206.

Unmittelbar und subjektiv ist dies ja auch relativ richtig; es ist aber nur eine unmittelbare und subjektive Wahrheit, die nicht bis zum Durchschauen der objektiven Ursachen des eigenen Verhaltens vorzudringen imstande ist. Und es ist sicher kein Zufall, daß nicht selten – freilich keineswegs immer – gerade die großen Künstler wenigstens eine gewisse Ahnung davon besitzen, welcher soziale Auftrag ihre spezifische Formgebung ins Leben rief. (Wie weit diese Ahnung gedanklich formuliert, ein falsches Bewußtsein vorstellt, hat uns hier nicht zu beschäftigen.) Endlich sei noch hinzugefügt, daß die Veränderungen der Basis mit ihren hier geschilderten ideologischen Konsequenzen ebenfalls eine ungleichmäßige Entwicklung zeigen. Für unsere Zwecke sei aus diesem unerschöpflichen Komplex nur so viel herausgehoben, daß der Wandel in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zueinander, im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, jene Erlebniskomplexe, die die Grundlagen für die Evokationsart der verschiedenen Künste und Kunstgattungen unmittelbar beeinflussen, notwendig mit verschiedener Intensität affiziert. Das hat zur Folge, daß die hier geschilderten Formänderungen selten auf dem ganzen Gebiet der Kunst gleichzeitig, mit gleicher Wucht auftreten, daß dieselbe gesellschaftliche Entwicklung bald auf die eine, bald auf die andere Kunst oder Kunstgattung günstig bzw. ungünstig einwirkt.

Die eigentliche Entstehung der Malerei, in dem Sinn, den sie bei allen historischen Änderungen bis heute bewahrt hat, kann also prinzipiell aus dem Sich-Treffen und Vereinigen von mimetischen und dekorativ ornamentalen Tendenzen verstanden werden. Unsere unmittelbar vorangegangenen Bemerkungen zeigen, in welcher Weise eine solche Begegnung ursprünglich völlig heterogener künstlerischer Bestrebungen stattgefunden haben mag. Die Paradoxie dieser Lage, die unaufhebbar scheint, solange die eine ausgebildete Kunstrichtung einer anderen ebenso gearteten gegenübersteht, hebt sich erst auf, wenn der Ausgangspunkt vom Bedürfnis, entstanden auf Grundlage gesellschaftlich-geschichtlicher Veränderungen im Leben der Menschen, in ihren Beziehungen zueinander, im Stoffwechsel der betreffenden Gesellschaft mit der Natur genommen wird. Das, was in der zur fertigen Gestaltung geronnenen Fixierung als ausschließender Gegensatz zutage tritt, kann sehr wohl vom chaotischen Bedürfnis des Alltags in Element und Bewegung des Lebens selbst rückverwandelt, ganz ohne Paradoxie in neuer Einheitlichkeit als neue Forderung des Tages hervortreten. In solchen Prozessen wird die lebendige und fruchtbare Wechselbeziehung zwischen künstlerischer Widerspiegelung der Wirklichkeit einerseits und Alltagsleben und -denken andererseits deutlich sichtbar. Das, was die Kunst, die Welt in ihrer Weise reprodu-

zierend, gestaltet, hebt vor allem Tatbestände der gesellschaftlich-menschlichen Existenz auf eine weit höhere Stufe der Klarheit und Bewußtheit, als dies mit den eigenen Mitteln des Alltags für die Menschen dieser Sphäre möglich sein könnte. Diese Wirkung entfaltet sich in zwei eng miteinander verknüpften Richtungen: erstens schlägt der evokative Eindruck, der das künstlerische Formgebilde in dem Rezeptiven, in dem Menschen des Alltags zum Erlebnis macht, je tiefer dieses ist, desto stärker, ins Inhaltliche um. Die neue Wirklichkeit, die das Kunstwerk durch seine evokative Widerspiegelung allgemein erlebbar macht, wird dadurch zu einem – bereichernden, die Horizonte erweiternden, die Wahrnehmungsfähigkeit für neue Tatsachen und Zusammenhänge des Lebens verstärkenden – Bestandteil des Alltagslebens. Es wäre aber, zweitens, eine unerlaubte Vereinfachung, über den Primat der inhaltlichen Wirklichkeit, den direkten oder indirekten Einfluß der neuen Formen auf die Alltagswirklichkeit zu vernachlässigen. Die Höherentfaltung der Aufnahmefähigkeit für das Neue kann unmöglich stattfinden, ohne daß der Mensch des Alltagslebens auch die Formen seiner Beobachtungen, und ihres Ordners, seines Inbeziehungsetzens der Fakten und ihrer Relationen weiter entwickeln würde.

So groß auch die Spannung zwischen derartigen Apperzeptionen im Alltag und ihrem Formwerden in der Kunst sein mag, so handelt es sich in beiden Fällen doch um die Widerspiegelung derselben objektiven Wirklichkeit, ja um dieselben neuen Strukturen und Tendenzen in ihr. Da nun die bisherige Kunst in solcher Weise auf den Alltag einwirkte, seine Menschen derart umwandelte, ist es unschwer einzusehen, daß, wenn das gesellschaftliche Leben Neues produziert und dieses Neue das Verhalten der Menschen, ihre Gefühle, Gedanken etc. entsprechend verändert, in den neuen Bedürfnissen, die hierbei entstehen, die eben geschilderten Einflüsse der bisherigen Kunst mitenthalten sind; unbekümmert darum, ob die Menschen, die nun solche Forderungen erheben, sich dessen bewußt sind oder nicht. Aus der früher eingehend untersuchten Wesensart des Alltags folgt naturgemäß, daß die Wechselbeziehungen zwischen ihm und der Kunst sich niemals auf diese beiden Sphären beschränken kann. Abgesehen von den direkten Einwirkungen, die die Ergebnisse der Arbeit, der Technik, der Wissenschaft etc. auf die Kunstentwicklung ausüben, ist es selbstverständlich, daß auch diese die im Alltag entstehenden Bedürfnisse und damit den sozialen Auftrag an die Kunst keineswegs unberührt lassen können. Die formlos scheinende Forderung des Tages entsteht also aus der Gesamtheit der neuen Erfahrungen, wobei freilich in ihrer spezifischen Intention auf neue Kunst die eben geschilderten, aus der früheren Kunstübung stammenden

den Momente ebenfalls eine wichtige Rolle spielen müssen. (Daß Kunsterfahrungen der Vergangenheit in diesem Prozeß auch eine konservative, das Neue hemmende Funktion haben können, versteht sich von selbst. Das Eingehen auf die hieraus erwachsenden Komplikationen gehört bereits zur historisch-materialistischen Betrachtung der tatsächlichen Kunstentwicklung.)

Wir haben bei der Behandlung der Ornamentik auf ihre Frühvollendung und auf die relative Zeitlosigkeit ihrer späteren Wirkungen bereits hingewiesen. Wir haben ebenfalls zu zeigen versucht, wie diese ihre Art und Faszination mit der ersten großartigen gedanklichen Beherrschung der objektiven Wirklichkeit, mit der gesetzlichen Ordnung ihrer Phänomene durch die Geometrie zusammenhängt. Da es sich hier nicht nur um eine vieltausendjährige Periode der Menschheitsentwicklung handelt, sondern auch um die vielleicht entscheidendste Wendung in ihr: um das Übergehen von der Sammler- zur Produktionsperiode, müssen solche Wirkungen langdauernde sein. Die Produktion mag anfangs noch so unentwickelt sein: objektiv ist doch ein qualitativer Sprung eingetreten, der sich früher oder später auf die ganze materielle und geistige Kultur der Menschen auswirken, ihr ständiges Fundament ausmachen mußte. Das Auftreten und das immer stärkere Vorherrschen der Ordnungsprinzipien, als Widerspiegelung und zugleich Förderungsmittel der neuen Naturbeherrschung, ihre Erhebung zu Aufbauelementen der sich von den magisch-religiösen Bindungen immer mehr befreienden Weltanschauungen, zeigt sich ästhetisch in der lange Zeit währenden, führenden, ja zum Monopol gewordenen Wirksamkeit der Ornamentik. Die Überreste der Mimesis aus der Jägerzeit weisen höchstwahrscheinlich keine Kontinuität zu den einstigen, aus einer exzeptionellen, nie wiederholbaren Lage entsprungenen Leistungen auf. Gordon Childe sagt richtig über den Übergang zur neuen Formation: »Andere Völker, die keine derart brillanten Andenken hinterlassen haben, haben die neue Nahrungsmittel produzierende Wirtschaft geschaffen.« Und er weist ebenfalls richtig darauf hin, daß der mimetisch-realistische Gipfelpunkt auch in der Jägerzeit nicht von Dauer sein konnte. Nach der Eiszeit entwickelte sich die Darstellung auf eine Konventionalität hin: »Der Künstler war nicht mehr bestrebt, einen individuellen lebenden Hirsch abzubilden, oder wenigstens auf einen solchen hinzudeuten; er begnügte sich mit den wenigst möglichen Strichen, um die wesentlichen Attribute anzugeben, wonach man einen Hirsch erkennen kann¹.«

¹ Gordon Childe: *Man Makes Himself*, a. a. O. S. 72 und 73.

Die Befestigung der neuen Formation wirkte naturgemäß noch stärker in diese Richtung. Scheltema hat recht, wenn er von einer völligen »Umstellung vom geschauten Gedächtnisbild zum konstruierten »Gedankenbild«, das sich auf die bloße Mitteilung, die Kennbarmachung der fraglichen Gegenstände beschränkt,« spricht¹. Er versucht auch nachzuweisen, daß, als die bereits sich im Süden entfaltende Plastik nach Nord-Europa kam, sie hier »gleichsam auf ein Nichts stieß«; »nach anfänglicher Nachahmung wird die fremde figurale Form entnaturalisiert, bis sie schließlich zum bildlosen, geometrischen Schema erstarren kann².« Solche Feststellungen haben für uns einen gewissen Wert, indem sie zeigen, wie fest verwurzelt in der Kultur primitiver Landbebauer und Züchter die abstrakt geometrische ornamentale Widerspiegelung der Wirklichkeit war: selbst wenn sie mit Werken entwickelterer Kulturen in Berührung kamen, lehnte das Alltagsleben die dort zum Ausdruck gelangende Mimesis mit spontaner Selbstverständlichkeit ab, paßte sie instinktiv den eigenen ästhetischen Bedürfnissen an, d. h. vollzog eine Rückverwandlung der Mimesis in abstrakte Ornamentik. (Auch ein solches negatives Beispiel bestätigt unsere früheren Darlegungen über die Beziehungen zwischen Struktur und Entwicklungstendenz im Alltag und den entsprechenden Kunstströmungen.) Das Richtige in einzelnen Tatsachenfeststellungen bei Scheltema wird jedoch dadurch verzerrt, daß er dieses Stadium der Entwicklung einerseits zu einem absoluten Vorbild stilisiert, insofern er ausführt: »Es wird sich noch deutlicher zeigen, daß die Ornamentik auf Grund ihrer eigentümlichen Treue zum Objekt nur grundsätzlich abstrakt-geometrisch sein kann. Schon hier versteht sich aber, daß das altnordische Ornament aus den angeführten Gründen niemals naturdarstellend und nur selten auch symbolisch geartet sein kann.« Andererseits soll aus dieser »Sachlage« die Notwendigkeit folgen, den mimetischen Realismus, vor allem den der Antike, ästhetisch herabzusetzen: aus dem rein historisch verständlichen Sichwehren einer organisch gewachsenen, und sich organisch entwickelnden niedrigeren Kultur gegen Einflüsse einer höheren, für welche in ihr noch keine gesellschaftlichen und darum auch keine ästhetischen Grundlagen vorhanden waren, soll ein höheres »germanisches« Kunstprinzip abgeleitet werden. Nach Scheltema »kann auch hier, bei dieser reinen Ornamentik, unter Umständen sehr wohl von einer Ablehnung des südlichen »Anthro-

¹ Scheltema: a. a. O. S. 72.

² Ebd. S. 87.

pomorphismus« gesprochen werden¹.« Die sich hier zeigende Geschichtsphilosophie wird konsequent zu Ende geführt. Wie dies seit Chamberlain und Spengler große Mode geworden ist, wird eine Attacke »gegen die sinnlose Gliederung des Geschichtsablaufs in Antike, Mittelalter und Neuzeit²« geritten, woraus für die Kunstgeschichte die Folgerung gezogen wird, die mittelalterliche Kunst schließe sich unmittelbar an die Vorzeit an, was nicht nur die Rolle der Antike annulliert, sondern auch die mimetisch-realistischen Tendenzen des Mittelalters willkürlich aus der Welt schafft.

Solche modischen Geschichtsphilosophien, wie auch die von uns früher kritisierte Worringers, verwischen und verwirren gerade die wichtigsten Entwicklungsstatsachen der Kunst. In diesem Fall das Problem der wirklich entfaltenen, weltanschaffenden Mimesis, das wirkliche Entstehen der Kunst als Kunst. Die Ornamentik primitiver Bauernvölker ist ein organisches Produkt ihrer Produktionsstufe. Sie steht, weltgeschichtlich betrachtet, insofern höher, als die ausnahmsweise begünstigten Anfänge der urwüchsigen Mimesis, da sie bereits – der ihr zugrunde liegenden höheren Produktionsweise entsprechend – das Problem der Einheit, der Ordnung, der Hierarchie, des Neben- und Unterordnens aufwerfen und lösen kann, und damit nicht nur an sich Hochstehendes zu schaffen imstande ist, sondern Prinzipien in die Welt setzt, die ein unverlierbares Besitztum jeder späteren Kunst werden müssen. Es kommt nun darauf an, einzusehen, – und dagegen wehren sich, jeder in seiner Weise, Worringer, Scheltema und ihnen nahestehende Autoren –, daß die Menschheit objektiv, ökonomisch-sozial über diesen Zustand einer primitiven Landwirtschaft und Viehzucht hinweggeschritten ist und deshalb auch in der Kunst das abstrakt ordnende Prinzip mit konkret ordnenden Prinzipien vertauschen mußte. Das ist keine von irgendeiner Philosophie an die Kunst gestellte Forderung. Es handelt sich vielmehr um eine ganz einfache, für eine unbefangene Betrachtung leicht einsehbare Lebensstatsache. Das primitive Leben kann auch als Leben mit wenigen Ordnungsprinzipien auskommen. Das Leben innerhalb einer solchen Gesellschaft, die Beziehung der Menschen zueinander und zu ihrer konkreten Gemeinschaft ist im Stadium des Urkommunismus noch ohne innere Problematik. Der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur ist noch höchst einfach, die Herrschaft über die

¹ Ebd. S. 101.

² Ebd. S. 188.

Natur ist äußerlich wie innerlich auf einen winzigen Umkreis beschränkt. Darum konnte das abstrakte, aber in seinem abstrakten Geltungsbereich absolute und unfehlbare Prinzip des Geometrischen, wie wir seinerzeit nachgewiesen haben, auch in der künstlerischen Praxis eine so mächtige und pathetische Bedeutung erlangen, daß sie für Jahrtausende Kunstschaffen und Genießen beherrschen konnte. Die scheinbar überraschende historische Reihenfolge von weltloser Mimesis, weltloser Ornamentik und weltschaffender Kunst klärt sich auf, wenn bedacht wird, daß erst durch die Universalität der Arbeit in der Gesellschaft etwa der Rhythmus (aber auch Symmetrie oder Proportion) eine alle Lebensäußerungen durchdringende Macht erhält. Diese fehlt noch im Dasein der Jäger und Sammler, trotz der Bedeutung des Rhythmus für den Tanz; er bleibt lange Zeit, bei aller Ausbreitung auf Abstraktheit beschränkt. Erst die wachsende Universalität der Arbeit schafft die seinshafte Möglichkeit, die realen Gegenständlichkeiten und Gegenstandsbeziehungen ebenfalls in rhythmischer Ordnung, nach Symmetrie und Proportion geregelt, mimetisch zu reproduzieren.

Jedoch gerade weil die Grundlage dieser neolithischen Gesellschaft eine fortsetzbare und höher entwickelbare Produktionsweise gebildet hat, mußte die Gesellschaft, wenigstens an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten, immer weiter über diese Stadien hinwegschreiten. Gordon Childe spricht richtig einerseits von einer »neolithischen Revolution«, fügt aber ebenso richtig hinzu, daß auf dieser Basis eine zweite, wie er sie nennt, eine »urbane Revolution« folgen mußte. Diese zweite Revolution unterscheidet sich von der ersten vor allem darin, daß sie nicht, wie diese, dem Sammeln gegenüber einen Neuanfang bedeutet, sondern gerade in dem qualitativen Sprung, den sie vollbringt, zugleich eine Fortsetzung und Weiterführung der älteren Formation vorstellt. Uns interessieren hier die auf dieser Basis im Alltagsleben entstehenden neuen Bedürfnisse, jene Forderungen des Tages, die die neue Gesellschaft an die Kunst stellt. Auf der einen Seite ist der Zerfall des Urkommunismus das Ausschlaggebende: die urwüchsige Gesellschaft löst sich auf, das Problem der Widersprüchlichkeit zwischen der Gesellschaft und den sie bildenden Individuen wird vom Leben selbst aufgeworfen. Wir haben bereits früher, unter Berufung auf Marx, darauf hingewiesen, daß Inhalt und Form, Struktur und Entwicklung etc. dieser Umwälzung sehr verschiedene Wege einschlagen können; so ist insbesondere der Unterschied sowohl zwischen Griechenland und Ägypten, Vorderasien, etc., wie zwischen beiden und den germanischen Völkern ausschlaggebend. Die entscheidende Bedeutung der griechischen Antike liegt – für unsere Betrachtungen – vor allem

darin, daß ein System von antagonistischen Widersprüchen zwischen Gesellschaft und Individuen erst hier eine zu Ende geführte, alle Bestimmungen dieses Problemkomplexes umfassende Ausbildung erhalten konnte. Das unterscheidet bereits die Homerischen Epen von analogen Dichtungen des Orients; das kommt vor allem im Entstehen der Tragödie als Genre zum Ausdruck. Die Einführung des Dialogs durch den zweiten Schauspieler bei Aischylos ist der formal-künstlerische Ausdruck dafür, daß das dialektisch-dialogische Prinzip im Drama das Fundament eines mimetischen Welt-schaffens geworden ist. Und die allgemein bekannte Tatsache, daß der Inhalt dieser völlig neuen Kunstgattung, wenigstens anfangs, eben die Auseinandersetzung der aus dem Zerfall der alten Gentilgesellschaft entstandenen neuen mit ihrem eigenen Ursprung ist, bestätigt unsere bisherigen Darlegungen: der dialektische Widerspruch zwischen gestern und heute, die Charakteristik des Heute als das Ergebnis solcher Kämpfe ist eine völlig neue Konzeption der Welt, in der der Mensch zu leben hat. Die neue Form des Dramas ist die Erfüllung des sozialen Auftrags, den die sich stürmisch wandelnde gesellschaftliche Wirklichkeit in chaotisch-formloser Weise an die Kunst gerichtet hat.

Da das Drama als weltschaffende Kunstgattung nur auf dem Boden einer bereits ihrer selbst als Öffentlichkeit bewußten gesellschaftlichen Stufe möglich ist, sind die genetischen Zusammenhänge, die zu seiner Entstehung beitrugen, relativ leicht durchschaubar. Schwieriger ist die Lage für das von uns untersuchte Raumschaffen und dadurch Weltschaffen der Malerei. Hier handelt es sich um das Entstehen von Bedürfnissen, deren Wurzeln viel stärker im Privatleben des Alltags stecken und darum weit schwerer eindeutig aufweisbar sind, als die allen offenkundigen Tatsachen des öffentlichen Lebens. Immerhin sei es gestattet, auf einige Momente kurz hinzuweisen. Von der Schutzsuche des Menschen in Höhlen bis zu den Städtegründungen spielt sich ein langer Prozeß ab, in welchem die wachsende Sicherheit des Lebens und mit ihr die zunehmende Muße und Kultur – wenn wir hier von Bedürfnissen des Alltags sprechen, so tun wir es so gut wie ausnahmslos in bezug auf die bereits entschieden herausgebildeten herrschenden und ausbeutenden Klassen – aus dem rettenden Obdach ein geschmücktes Heim zu schaffen haben. Auch um das Heim herum entstehen – öffentlich wie privat – von den Menschen zuerst bloß ausgewählte, später sogar eigens ausgebildete Stücke der Natur, in welchen diese bereits derart unterworfen erscheint, daß das, worin sie zum Träger menschlicher Erlebnisse, Gefühle etc. geworden ist, die dominierende Rolle zu spielen beginnt (Haine, Gärten usw.). Mögen etwa zur Zeit Homers

auch die prunkhaftesten Gärten im wesentlichen Nutzgärten gewesen sein¹, ihre Beschreibungen bei Homer zeigen, daß die Beziehungen der Menschen zu ihnen nicht ausschließlich auf ihr materielles Fruchtbringen beschränkt waren; sie evozierten vielmehr die verschiedensten Erlebnisse. Noch entscheidender ist es um die Wirkung der den Göttern oder Heroen gewidmeten Haine bestellt; und daß die dabei erweckten Gefühle auch religiösen Inhalts sind, ändert nichts an dieser Sachlage.

Solche Tatsachen könnte man noch lange aufzählen. Für unsere Zwecke genügt es jedoch, festzustellen, daß die Menschen von einer bestimmten Kulturstufe an beginnen, konkrete, gegenstandserfüllte Räume als ihre natürliche, ständige Umwelt lustvoll zu erleben, Räume deren visueller Bemächtigung gegenüber eine bloße, noch so ornamental gewordene Geometrie sich als zum evokativen Ausdruck machtlos erweisen müßte. Diese Lage erscheint in noch schärferer Beleuchtung, wenn man daran denkt, daß solche Tempel, Schlösser, Haine, für die Phantasietätigkeit mit den mythischen Erinnerungen an Heroen, Götter, Halbgötter usw. erfüllt sind, daß die an solche Orte gebundenen Begebenheiten aus deren Leben mit zu der Wirkung gehören, die z. B. ein Hain auslöst. Aus solchen und ähnlichen seelischen Tatsachen des Alltagslebens entsteht die von uns untersuchte Forderung des Tages an die Malerei: nach mimetischer Abbildung eines jeweils konkreten Raumes, der von Gegenständen ebenfalls konkreter Art erfüllt ist, der sowohl die Gestalten und Objekte so zu umfassen hat, daß diese in ihr den einzig angemessenen Ort ihres Daseins zu haben scheinen, als auch für den Betrachter die Erscheinungsform haben müssen, das sichtbar und übersichtlich gewordene Abbild der eigenen Welt des Menschen zu sein. Die oben skizzierten Bedürfnisse, die solche Forderungen hervorrufen, bedingen jedoch zugleich den Raumschmuckcharakter der mimetischen Darstellung. Diese widerspiegelt also nicht bloß einen konkreten belebten Raum, sie hat zugleich die Funktion, einen realen und konkreten Raum zu beleben, ihn für die Menschen noch mehr zur Heimat, zur eigenen Welt zu machen.

Die Simultaneität dieser beiden Forderungskomplexe bestimmt die entscheidenden Wesenszeichen der hier entstehenden, neuen visuell-künstlerischen Synthese: die Untrennbarkeit von Zwei- und Dreidimensionalität des malerischen Kunstschaffens. Erinnern wir uns: für die höchstentwickelte mimetische Malerei der Altsteinzeit gab es keinerlei Art von Zweidimensionalität.

¹ M. L. Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*, Jena 1926, Band I. S. 7.

Alle Beobachter der Höhlenmalerei beschreiben die Tatsache, daß die Darstellung keinerlei Rücksicht auf die Wand nimmt, worauf sie gemalt wurde. Und diese ausschließliche Konzentration auf die Individualität eines mimetischen Gegenstandes hat die doppelte negative Folge: das Fehlen der Zweidimensionalität des Bildes löscht zugleich die Beziehung des dargestellten Gegenstandes zu anderen Gegenständen im Raum und zu irgendeinem konkreten Raum selbst aus. Es ist sicher nicht zufällig, daß, wenn, wie wir gesehen haben, eine derartige beziehungsvolle Mehrgegenständlichkeit zu entstehen beginnt, mit ihr zugleich das Wunder der singulären Individuation erlischt, und die verknüpften Gestalten sich einer ornamentalen Vereinfachung und Abstraktion annähern. Und das andere Extrem der Vergangenheit, die Ornamentik, läßt ihrerseits die dritte Dimension völlig verschwinden; auch wenn infolge einer reliefartigen Bearbeitung materiell faktisch eine solche vorhanden ist, kommt sie für die visuell-künstlerische Wirkung nicht in Frage. Die dargestellten Objekte sind ohne mimetische Fülle, sie sind bloß gerade erkennbare Chiffren einer Geheimschrift, um so mehr, als ja, wie wir ebenfalls gesehen haben, die Beziehungen der Regel nach nicht aus dem Wesen der Gegenständlichkeit des Dargestellten entspringen.

Es wäre sehr einfach und nach der Methode einer idealistischen Dialektik auch folgerichtig, in dem uns jetzt beschäftigenden Form-Inhalt-Komplex eine Synthese zu erblicken, die aus der rein mimetischen These und der rein ornamentalen Antithese entsteht. Die Dialektik der Wirklichkeit ist aber weit komplizierter als derartige Schemata. Wir haben ja gesehen, daß die von uns geschilderten künstlerischen Richtungen und die ihnen entsprechenden Werkstrukturen nicht auseinander entstanden, sondern ästhetische Widerspiegelungen und Ausdrucksformen einer komplizierten historischen Entwicklung sind. Die hier am Schluß erscheinende Negation der Negation soll also, wie Engels über Marx' Darstellung der Negation der Negation im »Kapital« sagt, nicht als »Beweis« einer historischen Notwendigkeit auftreten: »Im Gegenteil: nachdem er geschichtlich bewiesen hat, daß der Vorgang in der Tat teils sich ereignet hat, teils noch sich ereignen muß, bezeichnet er ihn zudem als einen Vorgang, der sich nach einem bestimmten dialektischen Gesetz vollzieht¹.« Dies gilt in gesteigerter Weise für den hier behandelten Fall, da es sich in ihm nicht um eine primäre Bewegung des gesellschaftlichen

¹ Engels: *Anti-Dühring*, a.a.O. S. 137.

Lebens, um die Bewegung der Ökonomie handelt, sondern um eine im Überbau, wo jede Veränderung, wie wir nachzuweisen bemüht waren, aus den fundamentalen ökonomischen Veränderungen folgt. Die Beziehung der »Negation der Negation« zu den vorangehenden Momenten zeigt diese Struktur sehr deutlich. Einerseits darin, daß das Erwachen der Mimesis keinen historischen Zusammenhang mit der der Altsteinzeit hat; sie entsteht nicht nur spontan aus den neuen Lebensverhältnissen, sondern ist auch qualitativ von jener so tief verschieden, daß sie keineswegs als deren Fortsetzung betrachtet werden kann. Andererseits bedeutet auch die Rezeption des ornamental-dekorativen Prinzips nicht eine unveränderte Aufnahme in die neue Synthese. Vielmehr werden bloß die langen künstlerischen Erfahrungen, die bei der Anwendung dieses Ordnungsprinzips der evokativen Visualität gemacht wurden, in einer abermals qualitativ veränderten Weise zu wesentlichen Bestandteilen der neuen künstlerischen Weltbetrachtung.

Kurz gefaßt könnte man sagen: sie waren in der weltlosen Ornamentik die allein entscheidenden Prinzipien des künstlerischen Ordners. Im neuen Zusammenhang einer auf Universalität gerichteten Mimesis, in welcher nicht nur die dargestellten Objekte selbst, sondern auch ihre Beziehungen zueinander und zum Raum, der sie umgibt, den sie erfüllen, der durch das so geschaffene System von komplizierten Wechselbeziehungen zu einem konkret evokativen, sinnlich individualisierten Raum wird, nicht mehr, oder höchstens in sekundärer Weise von abstrakt geometrischen Kategorien bestimmt werden können, müssen die ausschlaggebenden Ordnungsprinzipien ebenfalls mimetischen Charakters sein. Das heißt, im Hauptstrom der Entwicklung entsteht eine Komposition, deren Prinzipien aus der dreidimensionalen Koexistenz von Gestalten und Gegenständen, aus der Art ihrer Beziehungen (etwa ihrer Dramatik, wie in verschiedener Weise bei Michelangelo oder Rembrandt, oder einer repräsentativen Funktion wie oft bei Raffael usw.) abgeleitet werden können. Und diese Prinzipien haben bereits, auch in den Anfängen, die Physiognomie des ausgebildeten Ästhetischen: sie sind im Konkreten – ohne dem Kunstwert Abbruch zu tun – unwiederholbar, d. h. sie müssen in jedem einzelnen Fall aus dem Geradesosein des zu gestaltenden Inhalts organisch herauswachsen, seine Einzigartigkeit in der spezifischen Weise der Kunst verallgemeinern. Darum ist die historische und individuelle Variabilität so entstandener Kompositionen unerschöpflich. Das bedeutet jedoch unter keinen Umständen eine subjektivistische Willkür. Einerseits sind die Prinzipien der Komposition jeweils durch den Inhalt bestimmt. Dieser

wiederum entspringt aus den gesellschaftlichen Bedürfnissen eines konkreten Volks, einer konkreten Klasse in einer konkreten Zeit und schlägt, durch die Weltanschauung des Künstlers, durch seine Stellungnahme zu den hier aufsteigenden Problemen vermittelt, in visuelle Formung um. So kann die gestaltende Subjektivität zwar sehr weitgehend frei walten, sie ist jedoch zugleich durch Art, Umfang usw. des so entstehenden inhaltlich-formalen Spielraums begrenzt, und wird dadurch in bestimmte Richtungen, zu bestimmten Ausdrucksweisen und Ausdrucksmitteln usw. gedrängt. Andererseits wird die schöpferische Subjektivität durch den aus diesen Komponenten determinierten Weg geleitet. Der Folgerichtigkeit im Zuendeführen des einmal so oder so Begonnenen kann sich ein Künstler – wenn er Künstler bleiben will – unmöglich entziehen, da der ästhetische Wert seiner Subjektivität ihre Berechtigung gerade darin erweist, daß sie einen künstlerisch gangbaren, wenn auch noch so kühnen und ungewohnten Weg einschlagen und diesen bis zu den letzten Konsequenzen verfolgen kann.

Das ist jedoch bloß die eine Seite des Kompositionsproblems: die Einheit der dreidimensionalen, konkreten, visuell-evokativen Gegenständlichkeit. Jedes Bild verwirklicht aber – unabtrennbar von der in ihm geschaffenen konkret-räumlichen Einheit des Mannigfaltigen – auch eine zweidimensionale Einheit des Mannigfaltigen. Man kann sich das Zusammenfallen dieser beiden – abstrakt-gedanklich gesehen – verschiedenen, ja heterogenen Systeme nicht vollständig, nicht intim genug vorstellen. Jeder Strich eines Bildes, jede Farbe, jede Linie, jeder Schatten usw. muß seine notwendige – die Evokation richtig leitende – Funktion sowohl in der zweidimensionalen wie in der dreidimensionalen Einheit und Systematik restlos erfüllen. Die Welthaftigkeit der Malerei entsteht nicht zuletzt durch diese Konvergenz. Denn die intensive Unendlichkeit des dargestellten Ensembles, sowie seiner sämtlichen Teile ist sehr stark daran gebunden, daß jedes Element des Bildes unübersehbar viele Aufgaben in der Einzelgestaltung wie in der kompositionellen Verknüpfung zu erfüllen hat und so in jedem Augenblick neue und neue Seiten zu offenbaren imstande sein muß. Eine solche Tendenz ist bereits in der anfänglichen Form der Mimesis keimhaft enthalten, sie wird aber auf eine qualitativ höhere Stufe erhoben, verbreitert, vertieft, intensiviert durch die untrennbare Einheit der räumlich-gegenständlichen, auf konkrete Totalität drängenden Mimesis mit dieser neuen Form des Dekorativ-Ornamentalen. Die unauflösliche Aufeinanderbezogenheit wirkt modifizierend auf beide Faktoren ein. Der Drang nach Totalität, nach Abschließen oft auf Extensität gerichteter Tendenzen in einen relativ kleinen Raum, nach Inten-

sität des Beziehungssystems zwischen den Objekten der Darstellung muß in dieser Wechselbeziehung noch erstarken. Das dekorativ-ornamentale Prinzip verliert dagegen viel von seiner Abstraktheit und Inhaltlosigkeit (oder transzendenten Inhaltlichkeit, was dasselbe besagt). Indem jedoch seine Arbeit im Dienste des Ganzen sich darauf reduziert, konkrete Gegenstände und ihre ebenso konkreten Beziehungen miteinander in zweidimensionale Zusammenhänge zu bringen, d. h. ihre dekorativen Möglichkeiten zur Wirklichkeit zu erwecken, erhält das Privative an diesem Prinzip einen positiven Akzent. Es wird zum Prinzip der endgültigen Vollendung eines Strebens nach konkreter Totalität, nach gediegener Inhaltlichkeit, nach einer eigenen Welt der Kunst für den Menschen.

Der Leser sei hier an unsere Analyse der abstrakten Formen der Widerspiegelung erinnert. Wir haben dort gezeigt, daß – mit Ausnahme der ganz rein geometrischen Ornamentik – alle abstrakten Widerspiegelungsformen bei mimetischer Gestaltung der Wirklichkeit einen bloß annähernden Charakter besitzen. Indem solche Formen (Rhythmus, Proportion, Symmetrie usw.) als Ordnungsprinzipien einer real gegenständlichen, einer welthaften Wirklichkeit erscheinen, ist ihre Anwendbarkeit zugleich eine Erfüllung und eine Selbstauflösung. Je welthafter ein mimetisches Gebilde wird, desto entschiedener muß dieser bloße Annäherungscharakter der abstrakten Formen werden. Das bedeutet jedoch zugleich eine qualitative Wendung im ganzen Inhalt-Form-Verhältnis. Das Geometrische erscheint jetzt bloß als eine äußerste Grenze der mimetischen Konzentration, fast als eine »regulative Idee« im Sinne Kants, indem es zugleich alles und nichts an der realen Gegenständlichkeit bestimmt. Es genügt vielleicht, an eines der berühmtesten Beispiele solcher Kompositionsarten, an Leonardos »Anna selbdritt« (Louvre), zu erinnern. Wölfflin hat die ganze Komposition als ein gleichschenkliges Dreieck umschrieben: Bei Leonardo seien »alle Figuren ... konzentrierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zu geschlossenen Formen zusammengeballt«; er versuche »auf immer kleinerem Raum immer mehr Bewegungsinhalte unterzubringen« usw.¹ Es ist wohl keine besondere Darlegung nötig, um die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Funktion eines solchen Dreiecks zu einem in der wirklichen abstrakten Ornamentik deutlich zu machen. Hier zeigt sich konkret, was früher nur allgemein behauptet werden konnte: daß die abstrakten Ordnungsprinzipien – infolge der Universalität

¹ Wölfflin: *Die klassische Kunst*, München 1904, S. 35 f.

der Arbeit im Leben der Menschen – zu Kategorien der konkreten Gegenständlichkeit umgearbeitet werden müssen.

Wenn hier von dekorativ-ornamentalen Tendenzen im Bild gesprochen wird, so handelt es sich, wie die bisherigen Darlegungen bereits klar zeigten, keineswegs mehr um reine Geometrie. Ja man kann sagen: je weiter die Malerei sich entwickelt, sich als Kunst findet, eine desto größere Bedeutung erhält der dekorative Zusammenklang der Farben, das letztthinnige Fundieren ihrer kompliziertesten, Gegenständlichkeit und Räumlichkeit bildenden Funktionen (Helldunkel, Schatten, Luftperspektive, Valeur etc.) auf ihre physiologische Harmonie. Diese erscheint, je ausgebildeter die Malerei als solche ist, in desto vermittelteren, versteckteren Formen, sie muß aber doch als Basis immer vorhanden sein, sonst wird die Totalität des Zweidimensionalen bunt, charakterlos, verworren usw. Diese Suprematie des rein Malerischen beschränkt sich freilich nicht auf die Farbengebung allein, sondern durchdringt alle Momente der Komposition. Eine Zeichnung in Schwarz-Weiß kann im rein malerischen Sinn entworfen sein und in farbigen Bildern kann sehr wohl die Zeichnung dominieren, so daß die Farben zum Akzessorischen herabgesetzt werden. (Man denke einerseits an Rembrandt, andererseits an Botticelli.) Mögen jedoch diese Bestimmungen noch so kompliziert, verwickelt, verborgen wirkend werden, es entsteht trotzdem jeweils eine zweidimensionale Harmonie des Bildes, sein Geordnet- und Beherrschtsein von dekorativen Prinzipien. Freilich wird dies nicht immer sogleich zur Geltung gelangen. Gerade die Geschichte der neuzeitlichen Malerei zeigt, daß oft neue Richtungen so gut wie ausschließlich begeistert aufgenommen oder leidenschaftlich abgelehnt wurden, je nachdem wie die spezifische Mimesis der Gegenwart – mit den aus ihr entsprungenen Forderungen des Tages in bezug auf Gestaltung der dreidimensionalen eigenen Welt – ausgefallen war. Erst nachdem diese Kämpfe längst abgeschlossen waren, rückte das schmückende, das dekorative Wesen solcher Bilder ins allgemein ästhetische Bewußtsein. Diese und ähnliche Tatsachen, verstärkt durch die subjektivistischen und formalistischen Tendenzen, die der philosophische Idealismus in der spätbürgerlichen Kunstbetrachtung fördert, führen dazu, daß so viele bedeutende Kunstkennner das Dekorative in der Malerei mit dem Künstlerischen einfach gleichsetzen; Bernhard Berenson unterscheidet z. B. in der Malerei zwischen Illustration, worunter er jeden »außerkünstlerischen«, gleich ob der äußeren Welt oder dem inneren Geiste angehörigen Inhalt versteht, und zwischen den dekorativen Prinzipien, die er für die allein künstlerischen erklärt. Es bleiben, führt er abschließend aus, »alle dekorativen Elemente, welche meiner

Ansicht nach das Wesentlichste im Kunstwerk sind, über Umwälzungen der Mode und des Geschmacks erhaben ¹«.

Eine derart schroffe Trennung des angeblich völlig außerkünstlerischen Inhalts von der ebenso angeblich allein künstlerischen Form zerreißt die lebendige Einheit des Kunstwerks. Sie ist in der Kunstbetrachtung des letzten Jahrhunderts sehr verbreitet, auch wenn das Verständnis und die Analyse bei begabten Historikern viel besser ist als die ihr unterlegten theoretischen Betrachtungen. So will auch Riegl Inhalt und Form einander ausschließend gegenüberstellen. »Der ikonographische Inhalt ist eben durchaus verschieden von dem künstlerischen, der (auf Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichtete) Zweck, dem der erstere dient, ist ein äußerer, gleich dem Gebrauchszwecke der kunstgewerblichen und architektonischen Werke, während der eigentliche Kunstzweck lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriß und Farbe, in Ebene und Raum derart darzustellen, daß sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen.« Riegl unterscheidet sich darin vorteilhaft von vielen anderen Kunsthistorikern, daß er, wenigstens als Problem, den Zusammenhang zwischen künstlerischem und ikonographischem Inhalt wahrnimmt: »Denn es kann keinen Zweifel leiden, daß zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Haltungsweise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren etc.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert ².« Daß die Behandlung des ikonographischen Inhalts sehr oft sich völlig von den ästhetischen Fragen der Gestaltung löst, daß auf der anderen Seite ebensooft im Inhalt nur ein Vorwand erblickt wird, um malerische, dekorative Effekte unabhängig von Raum und Zeit der Geschichte zum Ausdruck zu bringen, ist natürlich eine Tatsache. Auf der bis jetzt erreichten Stufe der Erhellung des Ästhetischen kann auch noch nicht die ausgeführte Dialektik von Inhalt und Form mit ihren mechanischen Entgegensetzungen völlig überzeugend, weil konkret, in allen Details kontrastiert werden. (Auch dies wird eine Aufgabe unseres zweiten Teiles sein.)

Prinzipiell muß jedoch schon hier darauf hingewiesen werden, daß das, was man ikonographischen Inhalt zu nennen pflegt, ein Teil jener Forderung ist, die das Leben jeweils an die Kunst stellt. Er umfaßt bestimmte menschliche Situationen, sie vorbereitende und aus ihr folgende Handlungen, bestimmte Charaktere, Schicksale, Beziehungen zwischen Menschen, usw. Indem nun ein

¹ Berenson: *Mittelitalienische Malerei*, München 1925, S. 27 f.

² Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, S. 229.

solcher Komplex als Mythos, Sage, heiliges oder weltliches Schrifttum die inhaltliche Forderung der künstlerischen Darstellung gegenüber ausmacht, so ist er bei aller inhaltlichen Bestimmtheit, selbst bei einer theologisch tiefsinnigen exakten Formulierung, vom Standpunkt des Künstlers aus ein Rohstoff chaotischen, formlosen Charakters. Richtung und Geformtheit entstehen erst, wenn der Künstler das ihm so als Postulat, als sozialen Auftrag Entgegen-gestellte in einen künstlerisch konkreten Bildinhalt verwandelt, denn die malerische Formgebung kann – sowohl die dekorative, wie die mimetische, wie auch ihre Einheit im Zusammenfallen der dreidimensionalen Kompositionsprinzipien und -elemente mit den zweidimensionalen – nur als besondere Form dieses nunmehr zum Besonderen und nicht mehr bloß ikonographisch allgemeinen Inhalts zur Geltung gelangen. Natürlich muß diese Beziehung in der dialektisch richtigen Proportion verstanden werden. Weder ist die Malerei ein einfaches Verwirklichen des ikonographisch gestellten sozialen Auftrags, noch ist dieser ein simpler Anlaß, aus dem die Kunst Beliebiges machen kann. Sein Wesen ist am besten als Spielraum umschrieben: konkret, indem er die Wünsche des Alltags irgendwie zusammenfaßt, ihnen eine gewisse Gestalt, eine gewisse Richtung usw. verleiht; abstrakt, indem erst die künstlerisch formende Tätigkeit, die in ihm schlummernden, oft widerspruchsvollen Möglichkeiten eindeutig verwirklicht. Riegl selbst gibt ein sehr anschauliches und lehrreiches Beispiel für die hier entstehenden, überaus verwickelten Beziehungen. Er zeigt, daß bestimmte derartige Inhalte zwar im Durchschnitt eine gewisse Konvergenz zu bestimmten Formlösungen besitzen, daß aber dabei keine eindeutige oder gar zwingende Bindung vorliegt, daß also verschiedene Lösungswege im Bereich des Möglichen liegen, ohne die fundamentale Inhaltlichkeit völlig aufzuheben, wenn sie dadurch auch beträchtlichen Variationen unterliegt. Es handelt sich bei Riegl um die sogenannten Regentenbilder, um ein, in sozial wohlbegründeter Weise beliebtes Thema der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Riegl zeigt nun nicht nur theoretisch, sondern an Hand eines großen Tatsachenmaterials, daß dieses Thema »naturgemäß« eine auf koordinierte Aufmerksamkeit gerichtete Kompositionsweise fordert und hervorbringt. Er zeigt aber zugleich, wie Rembrandt in seinen »Staalmeesters« an die Stelle der Koordination eine Subordination setzte, da er auch hier den Grundsatz seiner Weltanschauung befolgte, die »in seinen Vorwürfen stets nach dem Keime eines dramatischen Konflikts begehrt«¹.

¹ Riegl: Das holländische Gruppenporträt, Wien 1931, Textband S. 209.

Mit den weiteren Details dieser Frage brauchen wir uns hier nicht beschäftigen. Es bleiben bloß zwei Feststellungen wichtig: erstens, daß der »ikonographische« soziale Auftrag einen bestimmten kompositionellen Spielraum für die Künstler darbietet, auch wenn die dabei auftretenden Unterschiede sich nicht immer zu der hier zutage tretenden Gegensätzlichkeit zuspitzen; zweitens, daß dabei Prinzipien auftreten, die in ihrer Unmittelbarkeit sowohl die zwei- wie die dreidimensionale Komposition formal zu ordnen berufen sind (Koordination und Subordination), die jedoch, sobald sie in künstlerische Praxis umgesetzt werden, eine für die Qualität der evokativen Wirkung des Bildes ausschlaggebende inhaltliche Richtung einschlagen (hier: ruhige Zuständigkeit oder innere Dramatik). Diese zusammenhängende Doppelbestimmung zeigt einerseits die sowohl feste wie elastische, dialektische Wechselwirkung zwischen den inhaltlichen und formalen Momenten des Kunstwerks, andererseits, wie die Stellungnahme des Künstlers zu den großen Fragen seiner Zeit zugleich Ausgangspunkt und krönenden Abschluß der Gestaltung, gerade in bezug auf die scheinbar rein formale Frage des letztlich dekorativen Formprinzips im Bilde bedeutet. Rembrandts überwältigende Größe beruht nicht zuletzt darauf, daß er im aufsteigenden bürgerlichen Holland, wo künstlerisch hochstehende Zeitgenossen wesentlich eine von ihnen bejahte Sekurität der bürgerlichen Gesellschaft erlebten, immer wieder auf deren dramatische Widersprüchlichkeit gestoßen wird; auch der hier behandelte kompositionelle Gegensatz zwischen Koordination und Subordination hat seine Quelle darin. Beiläufig bemerkt: es wäre ein großer – schematisch-formalistischer – Fehler, den Kontrast solcher Kompositionsprinzipien mit den hier angedeuteten weltanschaulichen Gegensätzen einfach zu identifizieren. Subordination kann sehr wohl Ruhe und Gleichgewicht ausdrücken, wie in der Madonna von Castelfranco Giorgiones, aber wenn etwa Pieter Brueghel die Kreuztragung Christi so »koordiniert« gestaltet, daß dieser in der unendlichen Flut der Opfer (nämlich des Regimes von Alba in Flandern) fast verschwindet, so handelt es sich um eine bis dahin unbekannte, großartige Steigerung des dramatisch-tragischen Prinzips. Und es ist ohne weiteres klar, daß das hier Ausgeführte in allen Fällen der Anwendung dekorativ-kompositioneller Prinzipien für das letztthinnige formale Zusammenfassen mimetisch-welthafter Gebilde gültig bleibt.

Unsere bisherigen Darlegungen haben gezeigt, daß die abstrakten Widerspiegelungsformen, die die weltschaffende Mimesis sich einverleibt, nicht nur in keinem antinomischen Gegensatz zu den mimetisch-realistischen Tendenzen stehen, sondern infolge ihrer fruchtbaren Widersprüchlichkeit gerade diese

zu verstärken berufen sind. ~~Diese Feststellung ist für uns nicht neu. Schon bei der Betrachtung des Rhythmus haben wir Schillers Worte darüber ange-~~
~~führt, wie dessen bewußt fundierende Anwendung im Wortkunstwerk vor~~
~~allem dazu dient, die realistische Widerspiegelung der Wirklichkeit auf ein~~
~~höheres Niveau zu erheben. Eine gewisse scheinbare Paradoxie entsteht nur~~
~~dort, wo ornamentale Elemente, die auf einer anfänglichen Stufe für sich~~
~~allein dazu ausreichen, eine große, freilich weltlose, aber gerade in dieser~~
~~Weltlosigkeit innerlich vollendete Kunst zu schaffen, deren Gültigkeit~~
~~nicht aufgehört hat und nicht aufhören wird, Bestandteile einer mimetischen~~
~~Gestaltung in der Malerei werden. Es war notwendig, ihre Funktion~~
~~in der neuen weltschaffenden Malerei ausführlich darzulegen, weil sie ja~~
~~gerade hier – und mit Ausnahme der Reliefplastik nur hier – solche Funk-~~
~~tionen erhielt. Überall sonst sind die abstrakten Formen von vorneherein~~
~~bloße Momente der Gesamtgestaltung, ohne die Fähigkeit, selbständig ab-~~
~~geschlossene ästhetische Systeme zu formen; und in den anderen Künsten,~~
~~in Literatur oder Musik, ist das dekorativ-ornamentale Prinzip nur im über-~~
~~tragenen, indirekten Sinne wirksam. (Wir werden alsbald sehen, daß hinter~~
~~einer solchen scheinbar bloß metaphorischen Bedeutung reale ästhetische Pro-~~
~~bleme verborgen sind, obwohl man diese keineswegs mit den hier behandel-~~
~~ten gleichsetzen darf.)~~

Eben deshalb mußte die Scheinparadoxie gerade durch Behandlung der Male-
rei aufgelöst und damit gezeigt werden, daß die ornamental-dekorativen
Tendenzen in der Malerei ihrem ästhetischen Wesen nach im Dienst der voll-
endet künstlerischen Gestaltung der Mimesis stehen. (Daß im Laufe der Ge-
schichte oft Bilder entstehen, in denen das Vorherrschen des dekorativen
Prinzips zur Flachheit oder Leere, oder das des mimetischen zu einer Un-
geordnetheit im künstlerischen Sinne führt, ändert nichts an der Gültigkeit
dieser Feststellung.) Dieser Dienst besteht im wesentlichen darin, daß die Ab-
geschlossenheit und damit vor allem der typische Charakter der Gestalten
und Situationen eine sonst nicht erreichbare Steigerung erhält. Wir haben ja
soeben darauf hingewiesen, daß die dem Anschein nach abstrakt-formalsten
dekorativen Ordnungsprinzipien im Kontext der mimetischen Darstellung
einen konkret-inhaltlichen Stimmungswert, eine konkret-gehaltvolle evoka-
tive Macht erlangen, wodurch rein kompositionell-positionell das in der
wahrheitsgetreuen Widerspiegelung richtig Angelegte über seine an sich vor-
handene Typik weit hinausgetrieben werden kann. Das dekorativ-ornamen-
tale Arrangement – wiederum erst in dieser unzertrennbaren Einheit mit
dem mimetisch Zutreffenden – kann auch dazu dienen, Individualität, hier-

archischen Zusammenhang, Stelle in der dramatischen Szene etc. klarer als sonst zur Anschauung zu bringen. Wölfflin hat durchaus recht, wenn er solche Vorzüge von Leonardos »Abendmahl« etwa Ghirlandaio gegenüber hervorhebt¹. Gerade die mit der Bildfläche parallele Lage des Tisches, die absolute Mittelpunktstellung Christi, die auf jeder Seite in zwei Dreiergruppen placierte Apostel ermöglichen eine solche klassisch klare Typik, eine derart repräsentative Dramatik. Große Vorgänger wie Giotto, bei dem die Teilnehmer rund um den Tisch sitzen, bedeutende Nachfolger, wie Tintoretto, wo der Tisch in die Tiefe des Bildhintergrundes weist, können eine vielleicht noch pathetischere Dramatik erreichen, ohne jedoch diese Synthese von Einheit und geordnet-individualisierter, klar gegliederter und reicher Typik zu verwirklichen. Dieser letztere Vergleich ist kein Werturteil. Wölfflin kann in Ghirlandaio einen weniger gelungenen Anlauf zur Vollendung Leonardos erblicken; Giotto oder Tintoretto streben völlig anderen Wirkungen zu. Der Vergleich ist nur insofern lehrreich, als der Zusammenhang zwischen dekorativer Bildordnung und geistigem Stimmungsgehalt noch deutlicher zutage tritt. Weiter bringt die hier untersuchte Einheit eine Steigerung der intensiven Unendlichkeit aller Einzelheiten und des ihre Beziehungen umfassenden Ganzen hervor. Schon das Wachsen der Funktionen, deren Träger jedes einzelne Detail ist, treibt in diese Richtung: je betonter eine solche Komposition ist, desto energischer.

~~III Die Voraussetzungen der eigenen Welt der Kunstwerke~~

Hier kommt es nicht darauf an, den Versuch zu machen, alle diese Relationssysteme aufzuzählen und zu zergliedern. Das bisher Angeführte genügt wohl, um die wechselseitige Stärkung des Mimetischen und des Dekorativen in der Malerei als Basis ihres Welterschaffens ins Licht zu stellen. Und da beide Prinzipien der sinnlich-visuellen Widerspiegelung der Wirklichkeit sind, entsteht aus ihrem vereinten Wirken nicht nur eine Welt überhaupt, sondern eine, deren sämtliche Bestimmungen unmittelbar im homogenen Medium der reinen Sichtbarkeit verwurzelt sind, die außerhalb seines Bereichs keine ästhetische Existenz, keine ästhetische Geltung beanspruchen können. Wenn hier der Ausdruck »unmittelbar« gebraucht wurde, so geschah es in einem doppelten

¹ Wölfflin: Die klassische Kunst, a. a. O. S. 257.

es in seiner berühmten Ode an eine griechische Urne. Die für das ästhetische Prinzip entscheidende Stelle lautet:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! More happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd.
For ever panting and for ever young; . . .

Und er zieht die Folgerungen in den Schlußzeilen:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty', – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Die Identität des Schönen und des Wahren ist wirklich der unmittelbare Sinn des reinen ästhetischen Erlebnisses und darum ein ewiges Thema einer jeden Reflexion über die Kunst. Daß, sobald die Kunst und ihre Wirkung im umfassenden Zusammenhang des gesamten gesellschaftlich-geschichtlichen menschlichen Lebens betrachtet werden, um jeden dieser Betriffe und erst recht um ihren Zusammenhang eine gewaltige und verwickelte Problematik entsteht, wird uns noch oft beschäftigen müssen. Das ändert aber nichts an der schlicht unmittelbaren Evidenz dieses Ausspruchs in der Unmittelbarkeit des rein Ästhetischen.

Siebentes Kapitel

Probleme der Mimesis III

Der Weg des Subjekts zur ästhetischen Widerspiegelung

Je energischer und folgerichtiger die Eigenart des Ästhetischen herausgearbeitet wird, desto paradoxer scheinende Widersprüche ergeben sich, und seine philosophische Begründung kann nur darin bestehen, aufzuzeigen, wo, wie weit und inwiefern es sich hier um bloß scheinbare Paradoxien handelt, die bei richtigem und gründlichem Aufheilen der fundamentalen Tatbestände sich auflösen und eine nicht mehr paradoxe Sachlage zurücklassen. Zugleich jedoch muß ebenso deutlich festgestellt werden, wo, wie weit und inwiefern hier von echten Widersprüchlichkeiten die Rede sein kann, von bewegenden Widersprüchen bestimmter Phänomengruppen, die gerade nur in und aus dieser ihrer Dialektik begriffen werden können, deren Wesen gerade in einer solchen Widersprüchlichkeit ihrer bewegenden Kräfte, ihrer strukturellen und dynamischen Komponenten besteht. Alles, was bis jetzt am Ästhetischen zergliedert wurde, sollte das Material für eine Synthese dieser Art zusammentragen. Wird diese nicht, soweit wie heute möglich, erschöpfend vollzogen, so ist es unvermeidlich, daß das Ästhetische entweder zu einer – mehr oder weniger unvollkommenen, mehr oder weniger nützlichen – Vorform der Erkenntnis herabsinkt, wie bei Leibniz oder Hegel, eventuell sogar als schädliche Abweichung gilt, wie bei Platon (wenn die Vorformartigkeit auf Religion, statt auf Erkenntnis intentioniert ist, wird die Lage natürlich nicht besser, selbstredend auch dann nicht, wenn bei Umkehrung dieser Fragestellung die Erkenntnis als untergeordnete Vorform des Ästhetischen erscheint, wie bei Schelling). Oder es wird das Ästhetische zwar als selbständig erkannt, es verliert jedoch gerade dadurch jede Verbindung mit dem gesellschaftlich-geschichtlichen Leben der Menschheit und sein Aufsichselbstgestelltsein kann nur die Begründung eines »Naturschutzparks« für seine völlige Isolation herbeiführen, wie dies in vielen modernen Theorien der Fall ist. Das Wesen des Ästhetischen kann mithin nur dann befriedigend bestimmt werden, wenn seine Stellung im System der Beziehungen zwischen Mensch und Außenwelt ebenfalls befriedigend bestimmt ist. Ein fruchtbarer, ein bewegender Widerspruch ist immer nur ein solcher, der die Bewegungsrichtung, die Bewegungs-

~~gesetzlichkeit einer hier entstehenden wesentlichen und unentbehrlichen Beziehung gerade in seiner Widersprüchlichkeit regelt und erfüllt.~~

I Vorfragen der ästhetischen Subjektivität

Alle unsere bisherigen Betrachtungen konzentrierten sich darauf, das anthropomorphisierende, ja anthropozentrische Prinzip jeden ästhetischen Setzens klarzulegen. Wenn wir jetzt die bisherigen zerstreuten und teilweise gelegentlichen Feststellungen zusammenzufassen und zu systematisieren versuchen, stoßen wir auf den Widerspruch zwischen anthropomorphisierenden Akten sowohl im Schaffen wie in der Aufnahme der Kunst und ihrem unbedingten Anspruch auf objektive Geltung. Diese Widersprüchlichkeit scheint sich noch dadurch zu verschärfen, daß es sich nicht einfach um anthropomorphisierende Tendenzen handelt, sondern daß das so geartete Fundieren des Ästhetischen notwendig immer und überall das ihm innewohnende subjektive Moment in den Mittelpunkt rückt. Daraus ergibt sich von selbst die erste Aufgabe: die Klärung des Wesens der ästhetischen Subjektivität. Vor allem ist eine – aus den bisherigen Betrachtungen bereits bekannte – Feststellung zu machen: sie ist keineswegs einfach mit der Subjektivität des Alltagslebens identisch. Zugleich muß jedoch – ebenfalls nicht zum erstenmal – festgestellt werden: dieses Hinausgehen über den Alltag beinhaltet keineswegs das Setzen oder Anerkennen irgendeiner transzendenten Macht oder Substanz. Diese dem ästhetischen Prinzip wesentlich innewohnende Diesseitigkeit ist so stark, daß selbst bei Kant neben dem theoretischen »Bewußtsein überhaupt« und dem praktischen »homo noumenon« in der Ästhetik kein Subjekt dieser Art auftaucht. Die Frage ist also, wie, welchen Bedürfnissen entsprechend, von welchen Kräften geleitet eine solche Steigerung der Subjektivität entsteht, die bereits als qualitatives Anderssein der Subjektivität des Alltags gelten kann? Und welche Rolle spielt die ästhetische Sphäre in dieser Entwicklung? Darin ist auch unsere bisher behandelte Frage der Genesis enthalten; denn ihr wirklicher Inhalt ist, das Ästhetische als eine menschliche Setzungsweise aufzuzeigen, die von bestimmten, von einer gewissen Stufe ab kontinuierlich vorhandenen und von ihrem Entstehen an sich kontinuierlich steigenden Bedürfnissen hervorgebracht wird.

Wenn sich unsere gegenwärtige Reflexion auf den für die Philosophie ausschlaggebenden Kern dieser Bedürfnisse richtet, also auf das subjektive Moment dieser Subjektivität und vorerst nicht auf die Art jener Objekte, die sie

zu erschaffen oder zu erfassen bestrebt ist, so wird damit das für uns entscheidende Subjekt-Objekt-Verhältnis, um die andere Seite des Problems besser zu beleuchten, nur vorübergehend in den Hintergrund geschoben; die Tatsache, daß wir in der Mimesis das ästhetische Grundphänomen erblicken, genügt, um diese unsere Position klarzustellen. Das Bedürfnis, das der Kunst zugrunde liegt, hat – gerade von der uns jetzt vor allem interessierenden Seite, nämlich von der der Subjektivität – Klopstock mit großer Klarheit und Entschiedenheit ausgesprochen. Unmittelbar bezieht sich seine Aussage zwar bloß auf die Poesie, ihr Sinn zeigt jedoch deutlich, daß in ihr das ganze Gebiet des Ästhetischen mitgemeint ist. Klopstock sagt: »Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie, durch die Hilfe der Sprache, eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die wir kennen, oder deren Dasein wir vermuten, von einer Seite zeigt, welche die vornehmsten Kräfte unserer Seele in einem so hohen Grade beschäftigt, daß eine auf die andere wirkt, und dadurch die ganze Seele in Bewegung setzt.« Er erläutert im weiteren die einzelnen Momente seiner Bestimmung. Für uns ist hier nur noch wichtig, was er über den Ausdruck »beschäftigt« ausführt: »Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Aktion, in welche sie unsere Seele setzt. Überhaupt ist uns Aktion zu unserem Vergnügen wesentlich. Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen¹.«

Vom Standpunkt des Verständnisses für das Bedürfnis, das der Kunst zugrunde liegt, ist in diesen Ausführungen entscheidend der Hinweis auf ein Inbewegungsetzen der ganzen Seele des Menschen. Natürlich ist in gewissem Sinne auch im Alltagsleben stets der ganze Mensch aktiv. So sehr die Entwicklung seiner Tätigkeit sich immer stärker spezialisiert, kann von einem vollendet durchgeführten Parzellieren seiner Fähigkeiten, von einer totalen Ausschaltung bestimmter Eigenschaften, bei ausschließlicher Verwendung anderer, im strikten Sinne kaum gesprochen werden. Wohl aber – und mit der Entwicklung der Zivilisation im steigenden Maße – davon, daß seine Tätigkeit bestimmte Seiten seiner Gesamtpersönlichkeit, sei es im physischen, sei es im geistigen Sinne, einseitig ausbildet, andere dagegen zeitweilig vernachlässigt, ja sogar dauernd verkümmern läßt. Das Bedürfnis eines Ausgleichs, einer Richtungsnahme auf Gleichgewicht, auf Harmonie, auf Proportionalität in Gang zu bringen, ist auf einer gewissen Stufe des materiellen

¹ Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Leipzig 1830, Werke Band XVI. S. 36 f.

Wohlstands, der Muße etc. eine Massenerscheinung. (Die hier aufgezählten Kategorien sind an sich die des Alltagslebens und in ihrem originären und tatsächlich-durchschnittlichen Vorkommen noch keineswegs ästhetisch.) Wenn wir früher die Sehnsucht nach Ganzheit und Integrität des Menschen als allgemein gesellschaftliches Bedürfnis in den Mittelpunkt stellten, so müssen wir auch hier, wie bereits früher, uns von der romantisch-antikapitalistischen Kritik der Arbeitsteilung scharf abgrenzen. Diese sieht nämlich in ihr ausschließlich das Negative, bloß die Zerstückelung und Verkümmern des Menschen, ohne zu berücksichtigen, daß es sich dabei nicht nur um eine unvermeidliche Stufe in der Höherentwicklung der Menschheit handelt, sondern daß die Arbeitsteilung selbst – bei allen ihren den Menschen zerstörenden und erniedrigenden Erscheinungsweisen im Kapitalismus – zugleich ununterbrochen Eigenschaften, Fähigkeiten etc. im Menschen erweckt, ja zur Entfaltung bringt, die den Begriff seiner Ganzheit erweitern und bereichern. Darum kann selbst die für den ganzen Menschen ungünstigste Etappe des Kapitalismus keinen Verzicht auf den ganzen Menschen hervorbringen. Im Gegenteil. Je stärker sich die zerstückelnden Tendenzen entfalten, desto stärker pflegt die Gegenbewegung auszufallen.

So bleibt das, wovon Klopstock spricht, ein grundlegendes Bedürfnis des Menschen. Natürlich äußert es sich nicht nur im Alltagsleben selbst, sondern auch in den Objektivierungen, die aus diesem in den verschiedensten Formen herauswachsen, so in Religion, Mythos, Dichtung, Philosophie, Ethik etc. Es erwächst zu einer Bewußtheit des Strebens nur dann, wenn die Entwicklung der Produktivkräfte und ihr Sichdurchsetzen in den Produktionsverhältnissen dieser Ganzheit und Integrität der menschlichen Persönlichkeit zugleich maximale Möglichkeiten darbieten und sie subjektiv am offensichtlichsten zu bedrohen scheinen. Dann entsteht – auch bewußterweise – die Sehnsucht nach Erfüllung durch die Kunst, wie sie eben Klopstock ausgedrückt hat. Es ist aber offenkundig, daß das Bedürfnis schon viel früher da war, allerdings oft ganz ohne objektivierten Ausdruck oder, soweit bewußt, auf ganz andere Ziele gerichtet. Das hat, wie wir gesehen haben, vor allem gesellschaftliche Gründe, eben die von uns bereits hervorgehobenen zunehmenden Widersprüche der Arbeitsteilung.

Eine nähere Analyse muß jedoch zeigen, daß es sich dabei nicht bloß um auf eine historische Entwicklungsetappe beschränkte Motive handelt, sondern auch um allgemeinere, die freilich, trotz ihrer Universalität, trotz ihrer unmittelbar und scheinbar anthropologischen Fundiertheit nicht aufhören, gesellschaftlichen Charakters zu sein. Nur ist ihre Basis nicht diese oder jene

besondere soziale Formation – diese bestimmt nur Art und Grad ihres Inerscheintretens –, sondern die Wesensart des vergesellschafteten Menschen überhaupt. Natürlich wäre es eine metaphysische Erstarrung, zwischen Anthropologischem und Sozialem immer ganz genau sichtbare Grenzen anzunehmen; wie überall sind diese oft verschwommen, ja verschwindend, sie sind aber trotzdem vorhanden. Nur wenn die Anthropologie, wie z. B. im Existenzialismus, den Menschen als »ontologisch« einsames, rein auf sich selbst gestelltes Wesen faßt, das erst »später« – sei es »ontologisch« zufällig oder notwendig – in gesellschaftliche Bindungen »eintritt«, kann eine solche metaphysisch »reinliche« Scheidung des Anthropologischen vom Sozialen erfolgen. Wir haben wiederholt auf die faktische und philosophische Unhaltbarkeit eines solchen Dualismus hingewiesen. Der Mensch ist in unseren Augen schon in seinem Menschwerden und erst recht in seinem Dasein als Mensch ein gesellschaftliches Wesen. Während aber mit dem Abschluß des Prozesses seiner Menschwerdung seine anthropologische Beschaffenheit in ihren wichtigsten Bestimmungen, in ihrer Hauptsache sich fixiert, und keinen qualitativ entscheidenden Veränderungen mehr unterworfen wird, bringt die gesellschaftliche Entwicklung prinzipiell ununterbrochen Neues hervor, und zwar nicht bloß in bezug auf das Verhältnis der Menschen zueinander, zur Natur etc., sondern auch für die innere Beschaffenheit des Einzelmenschen. Diese letztere Feststellung ist für die gegenwärtigen Betrachtungen höchst wichtig, denn wir wissen ja, daß erst mit der Arbeit die Subjekt-Objekt-Beziehung dem Menschen, selbst in der primitivsten Form, ins Bewußtsein treten kann, daß erst die Auflösung des Urkommunismus die Grundlagen für eine noch so primitive Bewußtheit der Einzelpersönlichkeit schafft usw. usw. Mögen also bestimmte in diesem Entwicklungsprozeß entstehende Bedürfnisse und ihre Befriedigungsweise von ihrer Entstehung an Bewußtseinsbestandteile der Menschheit bleiben, ihre Genesis ist doch gesellschaftlichen und nicht anthropologischen Charakters.

Hinter der Klopstockschen Forderung steht ursprünglich die Trennung des Wesentlichen und des Unwesentlichen im Menschen selbst, in seiner Subjektivität. Diese Trennung muß er von Anfang an in bezug auf die Außenwelt vollziehen, sonst ist er außerstande, diese im Interesse der eigenen Existenz zu bewältigen. Daß in bezug auf sich selbst eine ähnliche Frage auftauchen kann und muß, daß sie eine Frage besonderer Art ist, ist das Ergebnis höherer, eben angedeuteter Entwicklungsstufen. Wir haben gesehen, daß die Versuche, die Außenwelt zu beherrschen, anfangs in der magischen Hülle, die Keime sowohl der wissenschaftlichen, wie der künstlerischen Widerspiegelung der

Wirklichkeit in sich enthaltend, vor sich gehen. Auch in der Wendung nach innen spielen Bedürfnisse sehr verschiedener Art wichtige Rollen, und zwar nicht nur, wie im Fall der Bewältigung der Außenwelt, für die Anfangszeit als eine magisch-chaotische Mischung, sondern dauernd für die ganze spätere Entwicklung. Ganz abgesehen davon, daß die Subjektivität des Menschen Objekt einer rein wissenschaftlichen Betrachtung werden kann und soll – hier kommt naturgemäß das rein wissenschaftliche Prinzip der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung und Deutung der Wirklichkeit am spätesten und schwersten zur Geltung – entsteht, simultan mit der gesellschaftlichen, relativen Ablösung der Einzelpersönlichkeit von der Gemeinschaft, das Bedürfnis der Ethik, des Rechts, der Religion etc. Wenn sich nun das Ästhetische auch auf dieser Stufe nur sehr allmählich zur Selbständigkeit erhebt, so ist doch die hier einsetzende Differenzierung prinzipiell anders beschaffen, als die ursprüngliche der magischen Periode. Es ist z. B. sehr bezeichnend, daß noch in der hochentwickelten antiken Kultur, auch als es bereits eine Ästhetik gab, Geschichtsschreibung, Rhetorik etc. als dem Wesen nach ästhetisch aufgefaßt wurden.

Es kann auch hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Abweichungen der Wege auch nur in ihren größten Umrissen zu skizzieren. Es kommt auch hier bloß darauf an, die allgemeinsten Prinzipien der Scheidungspunkte philosophisch aufzuzeichnen. Gerade darum kommt der Klopstockschen Ganzheitsforderung eine grundlegende Bedeutung zu. Während nämlich die wissenschaftlichen, religiösen, ethischen etc. Strömungen in der anfangs erwähnten Frage des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung im Menschen selbst auch genaue Scheidungen, ja Entgegensetzungen bringen, ist die Eigenart des in solchen allgemeinen Tendenzen versteckten, ohne klares Bewußtsein wirksamen Richtungsnehmens auf das Ästhetische das Bestreben, in der Erscheinung das Gegenwärtigsein, das tiefe Innewohnen des Wesentlichen zu suchen und aufzufinden. Schon aus dieser Lage wird es verständlich, daß solche Intentionen nur relativ spät eine Bewußtheit, eine geistige Selbständigkeit erlangen können. Man denke an die berühmte Inschrift des Delphischen Apollotempels: »Erkenne Dich selbst«, an ihre Interpretation durch Sokrates und andere Philosophen, an das Ideal des Weisen bei den Stoikern und auch in der Schule Epikurs, an die schroffe Trennung des »Einen« von allem, was an die Kreatur erinnert bei Plotin etc. Hier ist freilich bereits eine aufsteigende Linie des schroffen Scheidens von Wesen und Erscheinung, verursacht durch die Vernichtung des urwüchsigen öffentlichen Lebens der Polisdemokratie sichtbar. Aber nur die Schärfe ist eine Folge der Änderungen der

gesellschaftlichen Grundlage. Doch darf diese Tendenz nicht als völlig zeitbedingt aufgefaßt werden. Es ist selbstverständlich, daß jede Religion auf eine genaue Scheidung von Wesen und Erscheinung drängen muß. Diese liegt auch der Methodologie der völlig entgegengesetzt orientierten Wissenschaft zugrunde. Daß diese reinliche Trennung nur ein Umweg ist, um die Erscheinung in ihrem Ansich, in ihren objektiven Beziehungen und Proportionen möglichst adäquat zu erfassen, hebt die unmittelbare Trennung nicht auf, zeigt aber ihre Stelle in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Endlich muß jede Ethik ebenfalls mit einer derartigen Scheidung anfangen. Ob sie dabei stehenbleibt wie Kant, ob sie zu einer – vielfach ästhetisch beeinflussten – Wiedervereinigung der Gesamtpersönlichkeit strebt, wie Goethe und Schiller in der Weimarer Zeit, kann hier nicht behandelt werden. Die Trennung ist aber überall qualitativ schärfer als im Ästhetischen. Dabei ist die Zusammengehörigkeit von Erscheinung und Wesen ein elementares und unaufhebbares Erlebnis, dessen Wurzeln noch tiefer zurückgehen, als das Bewußtwerden der Persönlichkeit. Wenn die sogenannte sympathetische Magie davon ausgeht, daß alles, was mit dem Menschen je in Berührung stand, sein Schicksal beeinflussen kann, in der magischen Praxis vor allem das, was seiner physischen Person angehört (Haare, Nägel etc.), so steckt dahinter unzweifelhaft das Gefühl, daß den Menschen – in irgendeinem Sinn – alles wesentlich mitbestimmt, was in einer noch so fernen oder oberflächlichen Beziehung zu seinem physischen Dasein steht. Das drückt sich auch in den überall verbreiteten magischen Vorstellungen über die Beziehung des Menschen zu seinem Namen deutlich aus. »Der Indianer sieht seinen Namen ... als einen deutlichen Teil seiner Individualität, nicht anders, als seine Augen oder seine Zähne. Er glaubt, daß er durch einen böswilligen Gebrauch seines Namens ebenso gewiß werde leiden müssen, als durch eine einem Körperteil zugefügte Wunde¹« – sagt Lévy-Bruhl. Wie in allen Fragen, die unter magischen Bedingtheiten auftauchen, sind auch hier die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektwelt noch höchst verschwommen. Erst wenn mit der Auflösung des Urkommunismus auf der Grundlage der neuen Basis und der ihr entsprechenden neuen Bewußtseinsformen die Einzelpersönlichkeit sich objektiv und subjektiv – freilich nur relativ – gesellschaftlich absondert, erhalten die hier beschriebenen, tief eingewurzelten Gefühle eine wesentlich deutlichere Physiognomie. Nicht nur viele der magi-

¹ Lévy-Bruhl: a. a. O. S. 34 f.

schen Vorstellungen lösen sich völlig auf (einige bleiben freilich in abgeschwächter Form als Aberglaube noch lange lebendig, wobei allerdings ihr Einfluß auf die Entfaltung der weltanschaulichen Fragen allmählich immer mehr abnimmt), sondern es wirken vor allem die neuen Lebensverhältnisse und die aus ihnen entstandenen neuen Objektivationsweisen stark auf Inhalt und Form der überkommenen Selbstbetrachtung der Subjektivität.

Denn von ihr ist hier die Rede. Was die magischen »Verursachungen« betrifft, so werden diese relativ leicht widerlegt und zum Aberglauben erniedrigt. Daß aber der Mensch mit allen seinen – zentralen und bloß oberflächlichen – Eigenschaften ein lebendiges, bewegtes, in der Bewegtheit sich erhaltendes Ganzes bildet, ist das Erbe aus urzeitlicher Vergangenheit, in welchem diese Zusammengehörigkeit von Wesen und Erscheinung auf neue Weise zum Ausdruck kommt. Es wäre natürlich falsch zu meinen, diese neuen Zusammenhänge wären erst durch die Kunst entdeckt und ins Bewußtsein gehoben worden. Das Gegenteil ist der Fall. Wenn Alltagsleben und Alltagspraxis, und, daraus herauswachsend, Sitte und Recht, Moralität und Ethik den Umsatz dieser Erlebnisse nicht in begrifflicher Reflexion bearbeitet und weitergebildet hätten, würden sie kaum eine zentrale Stelle im Gedanken- und Empfindungsleben der Menschen einnehmen, könnten sie nicht – als Bedürfnisse des Lebens – eine Intention auf Kunst erhalten. Denn die Frage, ob die menschliche Persönlichkeit ein Ganzes bildet, ob diese Ganzheit sich im Zeitablauf erhält, was an ihr wesentlich und was bloße Erscheinung ist, taucht gebieterisch in allen Betätigungen der Menschen immer wieder auf. ~~Um nur ein gewöhnliches Beispiel anzuführen: man könnte ohne diese Frage überhaupt nicht von der Verantwortlichkeit des Individuums sprechen; bekanntlich hat sich diese erst allmählich aus Kollektivverantwortungen der Sippen etc. herausentwickelt, wurde aber dann zu einer Grundlage des Alltagsverkehrs der Menschen untereinander. Und zweifellos – damit kehren wir zu früher Ausgeführtem zurück – wird in der Verantwortung die Kontinuität der Person, ihr Sicherhalten im Wandel der Zeiten bejaht. Wenn der Mensch für eine von ihm begangene Einzeltat, ja unter Umständen für einen bestimmten Gedanken gerade zu stehen hat, so wird von seinen Mitmenschen und von ihm selbst die Tatsache anerkannt, daß die Ganzheit seiner Persönlichkeit sich im Zeitablauf mit einer gewissen stabilen Identität erhalten hat. Ähnliche Beispiele könnten noch massenhaft aufgezählt werden.~~

Die darin enthaltene Anerkennung der Totalität, der Kontinuität der Individualität des Menschen, der Zusammengehörigkeit von Wesen und Erscheinung in ihr, enthält jedoch einen – für das Subjekt unbedingt auf-

zulösenden – Widerspruch. Die Bejahung ist nämlich zugleich eine Verneinung. Jedesmal wird ein Moment (Handlung, Begebenheit, Gedanke etc.) sowohl aus dem kontinuierlichen Fluß wie aus dem Aufbau der Ganzheit herausgenommen und dem Individuum entgegengehalten, als etwas, was es – im Guten oder im Bösen – fundamental repräsentiert, was sein Wesen in sich birgt. Dabei wird für diesen Fall alles andere als bloß nebensächlich, bloß erscheinungshaft, als irrelevant beiseite geschoben. Das ist für die Moral, wie für jede Regelung der Welt der Praxis eine Selbstverständlichkeit. Aber auch wenn der Mensch das Gebot Apollos, das »Erkenne Dich selbst« theoretisch zu erfüllen bestrebt ist, muß zu einer ähnlichen Verhaltensweise gegenüber der menschlichen Ganzheit gegriffen werden. Und es wäre eine unzulässige Vereinfachung, in der hier zutage tretenden Verneinung einfach eine abstrakte Negation zu erblicken. Ganz im Gegenteil. Eine solche Negation ist wesentlich ein Festmachen, ein eigentliches Konstituieren der Persönlichkeit; wo sie fehlt, wie in Perioden, deren gesellschaftlichen Kräfte die ethischen Normen zerstören, dem Wissen eine allgemeine Skepsis gegenüberstellen, zerflattert auch die Persönlichkeit in ein Neben- und Nacheinander beziehungsloser Augenblicke. Hofmannsthal hat diesen Zustand des Ich präzise und schön beschrieben:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrennt

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd. I

So sehr also diese Art von Verneinung, im Sinne Spinozas, zugleich eine Bestimmung, etwas Positives, gerade auf das Wesentliche Weisendes ist, so sehr sie im Leben eine völlig unersetzliche Funktion ausübt, kann sie doch nicht alle Bedürfnisse befriedigen, die das Leben, die Persönlichkeit immer stärker entwickelnd, hervorruft. Hier erhält die Religion eine bedeutende Rolle. Teils indem viele Religionen die Aufbewahrung der ganzen Persönlichkeit im Jenseits in Aussicht stellen, so daß der Glaube an eine solche Fortdauer als nächstliegende und populärste Erfüllung dieses Bedürfnisses auftritt, teils indem mystisch orientierte Askese und Ekstase – jede in ihrer Art – eine Flucht vor dem Individuellen und seiner Problematik, eine Selbstauflösung

im Transzendenten oder Kosmischen zustande zu bringen vorspiegeln. Ohne Frage ist die Kunstentwicklung auf lange Zeit nach dem Übergang der Magie in Religion mit der ersten Tendenz aufs allerengste verknüpft und entwickelt sich vielfach ebenso in ihre Kategorien eingehüllt, wie anfangs in denen der magischen Zeit. Was die verschiedenen Arten und Unterarten der zweiten Tendenz betrifft, ~~so sind wir schon in der magischen Periode auf ihre im wesentlichen antikünstlerische, letzten Endes kunstfeindliche Richtung gestoßen;~~ daß es historisch konkrete Verhältnisse geben kann und gegeben hat, wo – wie schon in der Magie – ein Nebeneinanderexistieren, ja eine gewisse wechselseitige Beeinflussung entsteht, hat uns hier, da dies nicht in der Hauptlinie der Entwicklung liegt, nicht näher zu beschäftigen. Die Aufbewahrung der Persönlichkeit im Jenseits schafft eine sich lange hinziehende Berührungsfläche zwischen Kunst und Religion, schon darum, weil für beide eine Art von Mimesis notwendig wurde, die Reproduktion der menschlichen Totalität, um dieses Bedürfnis nach Dauer zu befriedigen. (Wir haben hier bewußt nur eine Seite des religiösen Lebens behandelt; daß die Darstellung der Götterwelt selbst sachlich eng mit diesem Komplex verbunden ist, versteht sich von selbst. Daß ihr Zurgeltungbringen in der mimetischen Darstellung ebenfalls ein gemeinsames Gebiet zwischen Religion und Kunst schafft, ist unmittelbar einleuchtend.)

Doch die Religion verspricht eine wirkliche Erfüllung; und zwar in einem Jenseits, worin die Existenz auf eine höhere Stufe gehoben, unabhängig gemacht wird von der ständigen Selbstreproduktion des Lebens, von Werden und Vergehen, und damit eine endgültige Verwirklichung erfährt. Daß das Ausdrucksmittel dieser zweiten Wirklichkeit eine Art Mimesis der irdischen ist, hat bereits die vorsokratische Philosophie erkannt. Darum kann die Religion so leicht die Künste in ihren Dienst stellen: indem sie eine Mimesis des Diesseitigen schaffen, kann sie als ein Versprechen, als eine Garantie, als ein Abbild des Jenseitigen gelten. Freilich ist gerade in dieser Benutzbarkeit der Kunst für die Religion zugleich – gewissermaßen *uno actu* – das Prinzip der inneren Scheidung der beiden Wege enthalten. Denn sehr oft, gerade dann, wenn es scheint, als ob die Kunst sich restlos dem Ausdruck religiöser Inhalte hingegeben hätte, ist in den objektiven Gebilden die Ablösung von diesem am deutlichsten sichtbar: das Kunstwerk drückt den religiösen Inhalt so restlos aus, daß dieser in einer solchen Vollkommenheit sich ins Luftig-Unfaßbare auflöst und das Gestaltete, das als Mittel und Vermittlung zum Jenseitigen Gemeinte, eine abgeschlossene Diesseitigkeit erhält und, unabhängig geworden vom auslösenden Anlaß, in sich vollendet, alles Jenseitige

durch seine Formgeschlossenheit ausschließend, dasteht. In der klassischen griechischen Kunst verwirklicht sich diese Scheidung in der reinsten Form; aber jede Entwicklung – auch die orientalische – kennt solche, selten bewußt ausgetragenen Kämpfe und seltene Vollendungen der Scheidung in ihnen¹. Dieses sinnliche Verdrängen des Religiösen durch die ihm zum Mittel bestimmte künstlerische Gestaltung ist nicht zufällig. Gerade weil die Religion einen wirklich existenten Gott, einen wirklich zur ewigen Seligkeit erlösten Menschen meint, muß in der rein religiösen Vorstellung gerade jenes Gleichgewicht von Erscheinung und Wesen, das das Ästhetische charakterisiert, fehlen. Dieser Mangel stammt vor allem daher, daß die religiöse Jenseitsvorstellung den Menschen – einerlei ob sie ihn als Gott, als Heros, oder als in die ewige Erlösung oder Verdammung versetzten Sterblichen abzubilden versucht – aus seiner natürlichen Umwelt herausreißen muß, aus seiner Persönlichkeit die mit der Wechselbeziehung zu ihr verknüpften seelischen Reflexe verschwinden zu lassen gezwungen ist. Tut sie es nicht, wie dies in großen, religiös beeinflussten Kunstperioden der Fall zu sein pflegt, d. h. versetzt sie ihn spontan in eine, wenn auch religiös noch so idealisierte menschliche Umwelt, so ist der oben geschilderte Sieg des diesseitig Menschlichen über das Jenseits unvermeidlich, wie dies in der Antike und im wesentlichen sogar im Mittelalter der Fall war. Aber darüber hinaus, wenn auch damit eng verbunden, wird das rein religiöse Erhalten und Aufbewahren des Menschlichen die Erscheinungsseite, das Konkrete und Reiche an ihm verkümmern lassen müssen. Es kommt ja in den religiösen Vorstellungen nie vor, daß der Mensch, so wie er auf der Erde ist, eine Unsterblichkeit im Jenseits erhält. Die Religion schafft nicht nur eine strenge Auswahl unter seinen persönlichen Eigenschaften, sondern macht ihn auch notwendig völlig einsam: jeder steht allein vor seinem jenseitigen Richter. Wenn seine Taten, seine Werke zählen, so lösen sie sich streng objektiviert von seinem unmittelbaren Subjekt ab; zählt bloß seine Gesinnung, so erhält diese eine vom sonstigen Leben getrennte eigene Gestalt. Es scheint also, als ob die nach dem religiösen Glauben sich erhaltende, ins ewige Jenseits gerettete Persönlichkeit des Menschen mit der seines gewöhn-

¹ Daß in bestimmten Fällen die Tendenz auf diesseitige Erfüllung bewußterweise von einer Ideologie getragen wird, die sich ebenfalls als religiös empfindet, jedoch von der herrschenden Religion abweicht, zeigt nur an, wie wichtig die Theorie des »falschen Bewußtseins« für Probleme dieser Art ist. Einzelanalysen, z. B. der El-Amarna-Kunst Ägyptens, würden über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

lichen Alltagslebens wenig Gemeinsames hätte. Bei näherer Betrachtung ändert sich aber dieses Bild gerade in seinen wesentlichsten Zügen. Was vor allem abfällt, ist das, was der Mensch aus eigenen Kräften aus sich gemacht hat; seine Umbildung durch Arbeit, Wissenschaft, Kunst, durch irdisch-diesseitige Sittlichkeit erscheint als Produkt einer verwerflichen kreatürlichen Anmaßung, insofern es vom Menschen als sein eigenes Werk, unabhängig von der Hilfe der jeweiligen transzendenten Macht aufgefaßt wird. Im Begriff des Kreatürlichen verschmilzt all dies mit der unmittelbar gegebenen partikularen Person, soweit die Tendenzen zur Selbständigkeit es nicht verwerflicher als das bloß Partikulare erscheinen lassen. Diese Partikularität dagegen erscheint als das von Gott, von der transzendenten Macht geschaffene, echte Wesen des Menschen, das er zwar nicht völlig unverändert zu konservieren hat – es ist ja ebenfalls etwas bloß Kreatürliches – das er aber in demütigem Gehorsam den transzendenten Geboten gegenüber als das, was es ist, weiterzuentfalten verpflichtet ist. Franz Baader¹ sagt, im Anschluß an ältere Mystiker über diese Frage: »Wie nämlich Hoffart und Niederträchtigkeit zwar äußerlich aneinander gebunden, nicht aber auch innerlich und wahrhaft vereinbar sind, und gleichsam nur in einer wilden lieblosen Ehe zusammenleben können, wie denn die Hoffart nur die Karikatur des einen Elementes der Liebe, nämlich der Erhabenheit, die Niederträchtigkeit jene des zweiten Elementes oder der Demut ist, so vermag nur die Religion der Liebe, indem sie die Hoffart demütigt und das Niederträchtige erhebt, jene wilde Ehe aufzuheben und ihr die Weihe des Sakraments zu geben.« Über diese Richtung im religiösen Verhalten wird im letzten Kapitel ausführlich die Rede sein. Hier genügt es, festzustellen, daß das Bedürfnis der Selbsterhaltung besonders in gewissen Zeiten so stark und zugleich so unbestimmt ist, daß vor dem Erhaltenbleiben überhaupt jedes Wie völlig verblaßt. Für uns ist ja auf dieser Stufe nur die einfache Feststellung der Konvergenz und Divergenz der grundlegenden religiösen und ästhetischen Tendenzen wichtig: der Abgrund, der zwischen Dauerverleihen der Totalität des Menschen in beiden Sphären klappt. Die der Religion dienende Kunst erhält vielfach die Aufgabe, diesen Abgrund zu überbrücken. Sie erfüllt diese Pflicht oft mit großer Hingabe, Anpassungsfähigkeit und Gewandtheit; oft sogar mit dem Bewußtsein, wirklich bloß Dienerin des Glaubens zu sein. In Wirklichkeit – unabhängig von den persönlichen Gedanken und Gefühlen der einzelnen Künstler – handelt es sich

¹ F. Baader: *Schriften zur Gesellschaftsphilosophie*, Jena 1925, S. 109.

hier für die Kunst immer wieder bloß um die uns bereits bekannte, fruchtbare Goethesche »Determination von außen«. Die Religion, das religiöse Gefühl, das sozial lebendige und allgemeine religiöse Bedürfnis stellen die Kunst vor konkrete Aufgaben, die sie jedoch nur in ihrer eigenen Weise zu lösen vermag, wodurch darin – unabhängig davon, was die Künstler und ihr Publikum meinen – objektiv das prinzipielle Auseinandergehen, die Entgegengesetztheit des Religiösen und des Ästhetischen zum Ausdruck gelangen. Das bezieht sich nicht nur auf Giotto oder Tizian, sondern auch auf Fra Angelico und Grünewald. Das tiefe Mißtrauen, das ganze religiöse Kulturen und andere in bestimmten Perioden gegen das künstlerische Gestalten hegen, hat hier seinen Grund. (Natürlich spielen dabei auch Überreste magischer Vorstellungen, die sich an die Kunstwerke knüpfen, und der religiöse Kampf gegen diese Residuen oft eine nicht unbeträchtliche Rolle.) Wir werden uns mit diesem Problemkomplex im letzten Kapitel noch ausführlich auseinandersetzen; hier können wir nur so weit gehen, zu zeigen, daß einerseits dieser Gegensatz den Grund dafür aufdeckt, warum für das im Klopstockzitat angedeutete Bedürfnis das Ästhetische allein als Erfüllung in Frage kommt, und daß andererseits mit dem Austritt aus der magischen Periode das vollständige Selbständigwerden des Ästhetischen keineswegs als abgeschlossen gelten kann. Daß hier Probleme ganz anderer Art, viel höherer Ordnung vorliegen als in der Genesis der Kunst innerhalb der Magie, ist schon aus diesen wenigen Bemerkungen ersichtlich. Wir haben der religiösen, immer rigorosen Auswahl gegenüber auf die Eigenart des Ästhetischen hingewiesen, nämlich daß es eine die sinnliche Erscheinungswelt miteinbegreifende Totalität des Menschen zu erwecken bestrebt ist, daß es sich deshalb in der Mimesis auf einen gediegen geordneten Reichtum der Wirklichkeit richtet. Auch diese Seite des Ästhetischen ist vielfach erkannt und ausgesprochen worden. So vielleicht am entschiedensten von Hemsterhuis, der in einem solchen Reichtum das ausschlaggebende Kennzeichen des Ästhetischen erblickt. »Die Seele will«, sagt er, »natürlicherweise eine große Anzahl von Ideen in möglichst kleinstem Zeitraum sich zu eigen machen.« Schon dieser Ausspruch betont das Moment der Intensität; denn nicht an sich steht die große Anzahl der Ideen im Mittelpunkt, sondern gerade ihre jeweilige Konzentration in der Zeit, d. h. die Intensität des Erlebnisses als Kennzeichen dafür, daß das mimetisch erfaßte Objekt – für Hemsterhuis ist es selbstverständlich, daß die Hauptaufgabe der Kunst die Widerspiegelung der Wirklichkeit ist – diesen Reichtum auf den Beschauer ausstrahlt. Darin ist freilich nur ein formales Kriterium der Mimesis ausgesprochen. Diesen formalen Charakter unterstreicht Hemsterhuis noch energischer, in-

dem er die Art der sinnlichen Aufnahmefähigkeit der Welt und die ihrer Reproduktion im Kunstwerk eingehender analysiert und dabei zu Resultaten gelangt, die verschiedene Vorläufer jener Erkenntnis sind, die wir im Leben als Arbeitsteilung der Sinne, in bezug auf die Ästhetik als homogenes Medium der Kunstarten und Kunstwerke bezeichnet haben und die wir im Folgenden noch ausführlicher analysieren werden. Hemsterhuis hebt hervor: »daß wir durch eine langwährende Praxis und mit Hilfe des gleichzeitigen Gebrauchs aller unserer Sinne dahin gelangt sind, die Objekte wesentlich voneinander zu unterscheiden, indem wir nur einen unserer Sinne in Anspruch nehmen¹«. Wie überall bei richtig gestellten ästhetischen Fragen, ist auch hier der formale Charakter bloß scheinbar. Denn es ist klar – und das ist ganz sicher auch die Meinung von Hemsterhuis – daß nicht jeder beliebige Reichtum der Idee, jede beliebige Intensität oder Konzentration die hier gewünschten Wirkungen hervorbringen könnte. Schon ein Blick auf das Leben reicht aus, um dies einzusehen. Denn fraglos besitzt jedes Objekt der Wirklichkeit an sich jene Unendlichkeit der Eigenschaften und Beziehungen, deren mimetische Wiedergabe eben den von Hemsterhuis gewünschten Effekt hervorbringen soll, und wir haben bereits hervorgehoben, daß für ihn die Abbildung der objektiven Möglichkeit das erste Ziel war. Allerdings fügt er sofort hinzu: »das zweite ist, die Natur zu übertreffen, indem Effekte geschaffen werden, die diese nicht leicht hervorbringen kann oder zu produzieren imstande ist²«. Diese letzte Betrachtung führt uns – nach ihm – zur Erkenntnis des Schönen. Die Aufgabe sei also erstens, das Wie einer solchen Nachahmung zu untersuchen, zweitens zu bestimmen, worin dieses Übertreffen bestehe. Das Ergebnis dieser Analyse ist nun die von uns angeführte Konzentration und Intensivierung: die größte Zahl der Ideen im geringsten Zeitraum, womit für ihn der Begriff des Schönen bestimmt ist.

Damit ist eine, die formale Seite des ästhetischen Eindrucks (und damit seines Erweckers, des Kunstwerks) nicht unrichtig umschrieben, besser gesagt: ein entscheidend wichtiges Moment dieses formalen Faktors. Was bei Hemsterhuis fehlt, ist die Hierarchie, das überordnende Prinzip dieses Reichtums; seine Bestimmung trifft bloß dessen Neben- oder Nacheinander. Es ist aber sein methodologisch richtiger Instinkt, der ihn innerhalb dieses Gedankengangs eine weitere Konkretion vermeiden läßt; diese müßte nämlich ein Um-

¹ Hemsterhuis: a. a. O. Band I. S. 19. und 14.

² Ebd. S. 14.

schlagen dieses Intensitäts- und Reichtumsbegriffs ins Inhaltliche sein. Und ein solcher Umschlag kann unmöglich spontan und direkt von der Formseite her erfolgen; er repräsentiert nicht – innerhalb einer rein ästhetischen Struktur – die Goethesche »Determination von außen«, als ein Moment jener gesellschaftlich bedingten, aus dem Alltagsleben aufsteigenden Inhalte, die als Bedürfnisse, als vom Volk gestellte Fragen der Kunst jeweilig gegenüberstehen, auf welche die konkrete Form stets die fällige, endgültige, Dauer verleihende Antwort zu geben hat. Wir haben bereits früher auf die besondere Art der hier auftauchenden Bedürfnisse hingewiesen. Es sei jetzt bloß ergänzend hinzugefügt, daß jene Allgemeinheit dieser Bedürfnisse, von denen wir dort sprachen, stets in einer konkreten, gesellschaftlich-geschichtlich determinierten Form auftritt, und zwar so, daß sie eine unmittelbare und – für Künstler und Publikum – unauflösbare Einheit entstehen läßt, in welcher – wieder unmittelbar – die Allgemeinheit in der konkreten Zeitbedingtheit völlig aufzugehen, ja zu verschwinden scheint. Dies geschieht jedoch so, daß das letztthin ausschlaggebende Kriterium für das Gelingen dennoch gerade in dem Beantworten jener Fragen besteht, die unter der Hülle des Konkreten verborgen eben diese Allgemeinheit an den Künstler stellt. ~~(Wir haben hier den typischen, den normalen Fall auf die wirkenden Kategorien hin betrachtet. Natürlich gibt es auch historische und soziale Konstellationen, in denen die Allgemeinheit das Konkrete zu verdecken scheint. Die daraus entspringende Problematik gehört ebenfalls in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik.)~~ Natürlich ist diese Allgemeinheit nur dem ihm zugehörigen, gesellschaftlich-geschichtlich Konkreten gegenüber, in Relation dazu, allgemein. An und für sich betrachtet ist sie von höchster Konkretheit: sie enthält die grundlegendsten Bestimmungen des Verhältnisses von Mensch und Welt, vom menschlichen Subjekt und von den Kräften, die sein Schicksal, sein Wohl und Wehe gesetzmäßig entscheiden.

Auch diese Determinante des subjektiven ästhetischen Bedürfnisses ist längst bekannt und klar ausgesprochen worden. Schon Bacon, der einer der ersten war, die das desanthropomorphisierende Wesen der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit klar darstellten, hat auch den entscheidenden Gehalt des hier entstehenden Bedürfnisses richtig beschrieben und in seiner Berechtigung erkannt. Wie damals üblich, spricht auch Bacon über die Poesie; das Wesentliche seiner Ausführungen gilt jedoch für das Ästhetische im allgemeinen. Bacon nennt die Poesie eine »fingierte Geschichtsschreibung«. Diese gibt »dem menschlichen Geist in jenen Punkten den Schatten einer Befriedigung, in welchen die Natur der Dinge ihm diese verweigert; da die Welt ver-

hältnismäßig tieferstehend ist als die Seele, ist deshalb für den menschlichen Geist eine uneingeschränkere Größe, eine genauere Güte, eine absolutere Variabilität, als in der Natur der Dinge zu finden ist, angenehm«. Bacon zählt nun die Kennzeichen einer solchen, die normale objektive Wirklichkeit – den verschiedenen Bedürfnissen entsprechend – an Größe, Gerechtigkeit, Abwechslung etc. übertreffenden Gestaltungsart auf. »Darum leuchtet es ein«, sagt er abschließend, »daß die Poesie der Hochherzigkeit, der Moralität und der Delektation dient und diese fördert. Darum glaubte man immer, daß sie etwas an dem Göttlichen teil hat, denn sie erhebt und erhöht den Geist, indem sie die Erscheinung der Dinge den Wünschen des Geistes unterordnet, während der Verstand den Geist zu der Natur der Dinge niederbeugt¹.« Sehr ähnlich haben schon vor ihm Sir Philipp Sidney und andere die Berechtigung der Literatur (der Kunst) aus ihrer die Natur übertreffenden Mimesis abgeleitet und ihre Eigenberechtigung den Wissenschaften gegenüber verfochten. Kurz gefaßt lassen sich solche, untereinander recht verschiedenen Gedankengänge dahin vereinigen, daß die Kunst eine dem Menschen und der Menschheit angemessene Welt zu schaffen berufen ist.

Es ist sehr wichtig, daß diese Fragestellung bei ihren konsequenten Vertretern in unabtrennbarer Verbundenheit mit der Mimesis erscheint. Denn falls die Widerspiegelungslehre in mechanisch-materialistischer Form auftritt, verschwimmen die Grenzen zwischen der desanthropomorphisierenden Wissenschaft und der Kunst, und die Eigenart des Ästhetischen muß verschwinden oder zumindest verblassen. Wenn andererseits eine – kritisch oft berechtigte – idealistische Opposition gegen solche »folgerichtigen Nachahmungstheorien« die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit über Bord wirft, verzerrt sich das Wesen der Kunst entweder wie im subjektiven Idealismus zu einer leeren Subjektivität oder wie im objektiven zu einer mystischen Einheit von Subjekt und Objekt. (Auf diese beiden Entstellungen des Ästhetischen kommen wir bald zu sprechen.)

Erst in der letzten Entwicklungsetappe des vordialektischen Materialismus, bei den russischen revolutionären Demokraten, beginnt das bewußte Herausarbeiten des unlösbaren Zusammenhangs zwischen ästhetischer Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und anthropozentrischem Wesen der Kunst. Tschernischewski, der im Kampf gegen Hegel selbst und vor allem gegen den Hegelianer Vischer die Widerspiegelungslehre am energischsten verfocht, sagt

¹ Bacon: *Advancement of Learning*, London 1906, S. 250.

über die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit: »Man muß aber hinzufügen, daß der Mensch die Natur überhaupt mit den Augen des Besitzers betrachtet, und daß auf der Erde ihm ebenfalls das als schön erscheint, was mit dem Glück und dem Wohlleben des Menschen verbunden ist.« Er betont dabei, daß auch nach Hegel »das Naturschöne nur als Hinweis auf den Menschen die Bedeutung des Schönen hat – ein großer, tiefer Gedanke! Oh, wie schön wäre die Ästhetik Hegels, wenn er diesen in ihr so großartig entwickelten Gedanken zum Grundgedanken gemacht hätte, statt sich auf die phantastische Suche nach der vollkommen in Erscheinung tretenden Idee zu begeben¹! Über das Problem der Naturschönheit werden wir in einem eigenen Kapitel sprechen und werden dort Gelegenheit haben, uns mit den diesbezüglichen Anschauungen Hegels und Tschernischewskis auseinanderzusetzen. Hier sei nur soviel bemerkt, daß Tschernischewski einerseits die Verknüpfung der Mimesis – er benutzt statt des Terminus »Nachahmung«, deren Problematik er klar sieht, den der »Reproduktion« der Wirklichkeit – mit dem anthropozentrischen Wesen des Ästhetischen nicht als eine Neuerung betrachtet, die er in die Ästhetik einführen würde, sondern als uraltes Gedankengut, als den natürlichen Gesichtspunkt der Betrachtung des Ästhetischen. Darum weist er nicht nur, wie wir eben gesehen haben, auf die inkonsequenten Ansätze Hegels in dieser Richtung hin, sondern stellt mit Recht fest, daß die antike Ästhetik, vor allem die von Platon und Aristoteles, schon auf dieser Grundlage errichtet wurde. In seiner Studie über die »Poetik« des Aristoteles hebt er hervor, daß bei diesem wie bei Platon nie der Ausdruck »Nachahmung der Natur« vorkommt. Er führt aus: »Tatsächlich gilt sowohl für Platon, als auch für Aristoteles als wahrer Inhalt der Kunst und insbesondere der Dichtung durchaus nicht die Natur, sondern das Leben *des Menschen*. Ihnen gebührt die hohe Ehre, vom Inhalt der Kunst genau dasselbe zu denken, was später erst wieder Lessing ausgesprochen hat, und was alle ihre Nachfolger nicht verstehen konnten. In der »Poetik« des Aristoteles ist mit keinem Worte von der Natur die Rede, er erwähnt als Gegenstände, die die Dichtung nachahmt, Menschen, ihre Handlungen und Vorgänge unter Menschen².« Und er legt ein großes Gewicht darauf, daß, wenn bildende Künstler der Antike wie Lysippus nach der Erzählung von Plinius über Nachahmung der Natur sprechen, sie dann nicht dasselbe meinen wie die

¹ Tschernischewski: *Ausgewählte Philosophische Schriften*, Moskau 1953, S. 374.

² *Ebd.* S. 569 f.

modernen Pseudoklassiker; so daß die berechtigte Polemik gegen die sogenannte Nachahmungstheorie eigentlich nur diese, nicht die Widerspiegelungstheorie selbst trifft. Andererseits geht Tschernischewski doch über seine Vorgänger hinaus, indem er, in dem früher zitierten Ausspruch, sich nicht damit begnügt, die subjektiv wie objektiv zentrale Stelle des Menschen in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit hervorzuheben, sondern davon spricht, daß der »Mensch die Natur überhaupt mit den Augen des Besitzers betrachtet«, womit er – bestimmte Ahnungen Hegels weiterführend und konkretisierend – bereits den Weg zum dialektischen Materialismus betritt, der, wie wir oft angedeutet haben, im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur das Objekt des Ästhetischen und zugleich jenes Fundament erblickt, woraus die subjektiven Bedürfnisse gegenüber der Kunst und die Arten ihrer Befriedigung entspringen.

Dieser bedeutsame Schritt vorwärts führt nur darum bloß zur Schwelle der richtigen Lösung, und nicht zu ihr selbst, weil Tschernischewski diese ökonomische Verbindung der Menschheit mit der Natur ebenfalls, wenn auch in bestimmter Hinsicht deutlicher als Hegel, bloß ahnt aber nicht klar erkennt. Und weil er die objektive Dialektik der Menschheitsentwicklung, die aus der Entwicklung der Produktivkräfte entspringt, nicht klar sieht, wird bei ihm auch die ästhetische Beziehung des Menschen zur Natur utopisch-unproblematisch, undialektisch. Seine Einzelbetrachtungen und Beispiele zeigen, daß er im allgemeinen eine ästhetische Beziehung nur dort sieht und anerkennt, wo der Mensch wirklich als Beherrscher der Natur zur Wirklichkeit ein unproblematisch-positives Verhältnis haben kann. Und wo Tschernischewski, wie beim Tragischen, doch gezwungen ist, dialektische Tatbestände zu behandeln, verfällt er in unzulässige Vereinfachungen¹.

¹ Vgl. darüber meine Studie über Tschernischewskis Ästhetik in: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954, S. 135 ff., wo auch die gesellschaftlich-geschichtlichen Gründe dieser seiner Position auseinandergesetzt werden. Die theoretische Korrektur erfolgt erst auf dem Boden des dialektischen Materialismus, obwohl bereits Aristoteles darüber im klaren war, daß die prinzipielle Angemessenheit des Objekts, der »Welt« an den Menschen in der Kunst die ganze dialektische Problematik des Menschenlebens, des Menschengeschlechts in sich begreift; obwohl die Gipfelpunkte der Aufklärung, insbesondere Diderot und Lessing, vor allem aber die der deutschen Klassik, so Goethe und Hegel, diese Dialektik wiederholt klar erfaßt haben, allerdings ohne Kenntnis ihrer sozialen Basis. Vgl. darüber meine Faust-Studien in: Goethe und seine Zeit, Berlin 1955, S. 186 ff.

Wir haben hier wiederholt nachgewiesen, daß alle Kriterien und Bestimmungen, deren Ausgangspunkt eine möglichst reingehaltene Subjektivität bildet (eine Subjektivität, die von der Objektwelt methodologisch absieht) in einen Formalismus münden müssen. Wenn wir trotzdem ähnlich scheinende Anschauungen (Klopstock, Hemsterhuis etc.) eingehend analysiert haben, so war dies deshalb notwendig, weil dabei – trotz des scheinbaren Formalismus – einige der wichtigsten Bestimmungen des Ästhetischen zum Vorschein kamen. Sie sind wichtig gerade vom Standpunkt jener Bedürfnisse, die im Alltagsleben der Menschen wirksam werden und zur Entstehung des Ästhetischen führen. Es ist daher berechtigt, ihre Beschaffenheit zu untersuchen, um die richtige Objektivität der Kunst konkret zu erfassen, um diese von einer eingebildeten, abstrakten, »reinen« Subjektivität klar zu trennen und zugleich – im Gegensatz zur wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit – die wertbezogene, wertschaffende Unaufhebbarkeit des subjektiven Moments in dieser Objektivität zu erkennen. Wenn von einem Formalismus im Prinzip der »reinen« Subjektivität gesprochen wurde, so liegt der Kern dieses Problems darin, daß diese als isolierte eben etwas Abstraktes ist, ein Abstrahieren von jener Objektwelt, die die Subjektivität determiniert, die ihr erst ihren Reichtum, ihre Tiefe etc. verliehen hat, und welche gerade von ihrer entscheidenden Qualität, von ihrem spezifischen und individuellsten Gerade-sein unabtrennbar bleiben muß. Von dieser Abstraktion, gerade weil ihr Ursprung in den Eindrücken der Objektwelt zu suchen ist, weil sie einen von dort erborgten und subjektiv bearbeiteten Stoff auf formal-subjektive Momente reduziert, führt kein direkter Weg zur Konkretheit; dieser Formalismus kann nicht direkt in Inhaltlichkeit rückverwandelt werden. Die Abstraktion muß vielmehr aufgehoben werden; sie muß wieder in eine konkrete Subjekt-Objekt-Beziehung aufgehen, und zwar muß die ursprünglich-spontane zu einer bewußten umgeformt werden. Erst dann erscheint das wirklich Wesentliche an den Bestimmungen der Subjektivität als das, was es an sich ist: als entscheidendes, unentbehrliches Moment der ästhetischen Setzung.

II *Die Entäußerung und ihre Rückenahme ins Subjekt*

In Hegelscher Terminologie würden die letzten Ausführungen den Titel führen: die Entäußerung und die Zurücknahme dieser Entäußerung ins Subjekt. Die Anwendung dieser Kategorie für die grundlegenden Akte der ästhetischen Setzung ist viel mehr als ein bloßes Spiel mit dialektischen Formen und

Ausdrücken. So viel auch in dieser Hegelschen Lehre problematisch sein mag¹, sie gibt – obwohl Hegel selbst anscheinend nicht ihre Anwendung auf das Ästhetische beabsichtigt hat – die zutreffendste Beschreibung der Subjekt-Objekt-Beziehung in dieser Sphäre. Um die hier entstehenden Zusammenhänge richtig zu verstehen, ist es ratsam, von der entsprechenden Struktur in der menschlichen Arbeit auszugehen. In ihr müssen Subjektivität und Objektivität untrennbar vereint sein: die Durchschlagskraft der vom Subjekt gesetzten Teleologie hängt ausschließlich davon ab, ob das Ansichsein des Arbeitsgegenstandes und des Werkzeugs richtig widergespiegelt wird. Andererseits bleibt deren Objektivität tot, menschenfremd, unfruchtbar, wenn sie nicht von der sich von sich selbst entfremdenden und aus dieser Entfremdung wieder zu sich zurückkehrenden Subjektivität gespeist wird. Dennoch spiegelt sich diese Einheit selten als Einheit im Bewußtsein. Es herrscht zumeist entweder das Ansichsein des Objekts vor – sei es als bedingungslose Hingebung an die objektive Arbeit, sei es, wie dies auf entwickelter Stufe oft der Fall ist, als eine Verlorenheit in der Objektwelt, zu der der Arbeitende sich verurteilt fühlt – oder eine eingebildete Allmacht der Zwecke setzenden Subjektivität. Hier kommt es weder darauf an, bei der ersten dieser beiden entgegengesetzten Seiten das Moment der gesellschaftlich bedingten Entfremdung herauszuanalysieren, noch die mythologiebildende Tendenz bei der zweiten aufzuzeigen. (Es genügt, erneut auf die Mythengestalt des Demiurgen hinzuweisen, der diesen zweiten bewußtseinsmäßigen Reflex der Arbeit verkörpert.) Und es ist ohne weiteres verständlich, daß bei indirekteren, komplizierteren Objektivationen der menschlichen Tätigkeit, z. B. bei ökonomischen Kategorien wie Ware, Geld, etc. die Entfremdung eine noch gesteigerte Macht erhält: die von menschlicher Tätigkeit geschaffenen Beziehungen zwischen den Menschen erscheinen im Alltagsbewußtsein als Dinge, zu denen der Mensch sich unmittelbar ebenso verhält, wie zu den nicht selbstgeschaffenen der Natur, obwohl sein Gefühl immer wieder gegen solche Einstellungen protestiert².

¹ Ich habe diese Frage, sowohl die Hegelsche Auffassung wie ihre Marxsche Kritik, ausführlich behandelt in meinem Buch: *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*, Berlin 1955, S. 614 ff. Dort wird auch auf drei verschiedene Bedeutungen der Entäußerung hingewiesen. Für den hier zu behandelnden Zusammenhang kommt es vor allem auf die erste Gruppe, auf den Zusammenhang mit dem Arbeitsprozeß an.

² Die klassische Darlegung dieses Tatbestandes findet man im ersten Kapitel des ersten Bandes von Marx: *Kapital*. a. a. O. S. 37 ff.

Es ist nicht nur das Alltagsdenken, das hier keinen Ausweg findet und mit dem natürlichen Gefühl der Menschen in Gegensatz geraten muß. Marx hat in seiner berühmten Kritik der Hegelschen Lehre von der Entfremdung, die diese Frage zum ersten Male konkret aufgeworfen hat, jene Lebensstatistiken aufgezeigt, die eine rationale Aufklärung dieser Sachlage darbieten können. Die erste Tatsache klärt das ursprüngliche Gefühl der Subjektivität in der Arbeit (und in jeder gesellschaftlichen Tätigkeit) und wendet sich damit gegen ihre Aufblähung, gegen alle idealistisch-demiurgischen Gedankenmythen. Den Kern dieser Abrechnung bildet ein philosophisches Ei des Kolumbus – die Ursprünglichkeit, die Unableitbarkeit der gegenständlichen Struktur der Wirklichkeit: »Der Mensch ist unmittelbar Naturwesen. Als Naturwesen und als lebendiges Naturwesen ist er teils mit natürlichen Kräften, mit Lebenskräften ausgerüstet, ein tätiges Naturwesen; diese Kräfte existieren in ihm als Anlagen und Fähigkeiten, als Triebe; . . . d. h. die Gegenstände seiner Triebe existieren außer ihm, d. h. als von ihm unabhängige Gegenstände, aber diese Gegenstände sind Gegenstände seines Bedürfnisses, zur Betätigung und Bestätigung seiner Wesenskräfte unentbehrliche, wesentliche Gegenstände. Daß der Mensch ein leibliches, naturkräftiges, lebendiges, wirkliches, sinnliches, gegenständliches Wesen ist, heißt, daß er . . . nur an wirklichen, sinnlichen Gegenständen sein Leben äußern kann. Gegenständlich, natürlich, sinnlich sein und sowohl Gegenstand, Natur, Sinn außer sich haben oder selbst Gegenstand, Natur, Sinn für ein drittes sein, ist identisch.« Und Marx gibt im Folgenden eine noch allgemeinere philosophische Bestimmung dieser für den Menschen so fundamentalen Beschaffenheit seiner Beziehung zur Außenwelt, der Bedingung seiner Arbeit und Praxis: »Ein Wesen, welches seine Natur nicht außer sich hat, ist kein natürliches Wesen, nimmt nicht teil am Wesen der Natur. Ein Wesen, welches keinen Gegenstand außer sich hat, ist kein gegenständliches Wesen. Ein Wesen, welches nicht selbst Gegenstand für ein drittes Wesen ist, hat kein Wesen zu seinem Gegenstand, d. h. verhält sich nicht gegenständlich, sein Sein ist kein gegenständliches. Ein ungegenständliches Wesen ist ein Unwesen . . . Aber ein ungegenständliches Wesen ist ein unwirkliches, unsinnliches, nur gedachtes, d. h. nur ein gebildetes Wesen, ein Wesen der Abstraktion¹.«

Damit ist ein für allemal der Demiurgentraum ausgeträumt. Das Umwälzende an der Arbeit kann unmöglich im Schaffen einer Gegenständlichkeit aus

¹ Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, Wk. a. a. O. Band III. S. 160 f.

dem Nichts, aus einem – ebenfalls mythischen – Chaos bestehen: sie ist »nur« – aber dieses Nur umfaßt die gesamte Menschheitsgeschichte – die den menschlichen Zwecken entsprechende Verwandlung der an sich vorhandenen Gegenständlichkeitsformen durch zweckmäßige Erkenntnis und Anwendung der ihnen innewohnenden Gesetze.

Das Subjekt, das dieser gegenständlichen Welt aktiv oder leidend, als ebenfalls gegenständlich gegenübersteht und in ihr wirksam wird, ist letzten Endes die menschliche Gattung. Wo Marx das Verdienst Hegels bei der Entdeckung des Sich-selbst-Schaffens des Menschen durch die Arbeit behandelt, sagt er über diesen Zusammenhang von Arbeit und Menschengattung: »Das *wirkliche*, tätige Verhalten des Menschen zu sich als Gattungswesen oder die Betätigung seiner als eines wirklichen Gattungswesens, d. h. als menschlichen Wesens ist nur möglich dadurch, daß er wirklich alle seine *Gattungskräfte* – was wieder nur durch das Gesamtwirken der Menschen möglich ist, nur als Resultat der Geschichte – heraus schafft, sich zu ihnen als Gegenständen verhält, was zunächst wieder nur in der Form der Entfremdung möglich ist¹.« Unabhängig von der Hegelschen Auffassung, deren idealistischen Kern, die Identifikation von Entfremdung und Gegenständlichkeit, er scharf kritisiert, bestimmt er im ökonomischen Teil desselben Werks die Beziehung von Arbeit und Gattung so: »Eben in der Bearbeitung der gegenständlichen Welt bewährt sich der Mensch daher erst wirklich als ein *Gattungswesen*. Diese Produktion ist sein werktätiges Gattungsleben. Durch sie erscheint die Natur als *sein* Werk und seine Wirklichkeit. Der Gegenstand der Arbeit ist daher die *Vergegenständlichung des Gattungslebens des Menschen*: indem er sich nicht nur wie im Bewußtsein intellektuell, sondern werktätig, wirklich verdoppelt, und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut.« Die Entfremdung ist so wenig mit diesem Verhältnis einfach identisch wie es Hegel meint, daß gerade sie – nämlich die konkrete, durch die konkrete Arbeitsteilung der Klassengesellschaften, vor allem die des Kapitalismus, hervorgebrachte Entfremdung – das Gattungsleben für das Individuum trübt, ja zuweilen zerstört. »Indem aber«, so führt Marx diesen Gedankengang fort, »die entfremdete Arbeit dem Menschen den Gegenstand seiner Produktion entreißt, entreißt sie ihm sein *Gattungsleben*, seine wirkliche Gattungsgegenständlichkeit².«

¹ Ebd. S. 156.

² Ebd. S. 88 f.

Damit sind die Umrisse der Marxschen Auffassung deutlich hingestellt. Es wird aus ihnen zugleich klar, daß wir es hier mit der allgemeinsten Form der Begründung jenes Bedürfnisses nach dem Ästhetischen zu tun haben, das wir von den verschiedensten Aspekten her bereits wiederholt analysierten. Es ist das Bedürfnis, eine Welt zu erleben, die real und objektiv ist, und zugleich den tiefsten Anforderungen des Menschseins (des Menschengeschlechts) angemessen ist. Die zwar unbewußt bleibende, aber faktisch wirksame Dialektik dieses Bedürfnisses geht dem Wesen nach in der Praxis der großen Kunst über jene einseitigen Bestimmungen hinaus, in die ein metaphysisches Denken über das Ästhetische sie jeweils zu zwingen versucht. So wird oft, um nur ein sehr bezeichnendes Beispiel anzuführen, entweder die bedingungslose Hingabe an die Wirklichkeit einseitig hervorgehoben oder eine Unzufriedenheit mit ihr, der Versuch über sie hinauszugehen, sie zu übertreffen. Die metaphysische Einseitigkeit entsteht in beiden Fällen daraus, daß ein Akt, der gerade als Einheit des Widersprüchlichen seine Eigenart und Berechtigung hat, in separierte, widersprechende und vereinseitigte Momente getrennt und dann jedes zu Unrecht selbständig gemachte Moment wertend der Wirklichkeit gegenübergestellt wird. Der originär ästhetische Akt aber kennt keine solchen einseitigen Werturteile. Bedingungslose Hingebung an die Wirklichkeit und leidenschaftlicher Wunsch, sie zu übertreffen, gehören zusammen, denn das letztere ist nicht das Aufzwingenwollen eines von wo immer hergeholtten »Ideals«, sondern das Herausheben jener Züge aus der Wirklichkeit, die ihr an sich innewohnen, in denen aber ihre Angemessenheit an den Menschen deutlich sichtbar wird, in denen die Fremdheit und Gleichgültigkeit ihm gegenüber zur Aufhebung gelangt, ohne damit das Wesen ihrer Objektivität anzutasten, geschweige denn vernichten zu wollen. Denn das Bedürfnis drängt ja gerade zu einer dem Menschen angemessenen Objektivität. (Natürlich können gesellschaftlich-geschichtliche Entfremdungstendenzen diese Einheit trüben; so eine akademisch-idealistische Verachtung der gegebenen Wirklichkeit, so ein naturalistischer Kult zufälliger, dem Menschen unangemessener Details.) Die Einheit dieses Akts ist eben ein höheres, geistigeres und bewußteres Niveau der Arbeit selbst, in welcher die den Arbeitsgegenstand verwandelnde Teleologie untrennbar mit dem Erlauschen der Geheimnisse der gegebenen Materie verknüpft ist. Während es sich jedoch in der Arbeit um eine rein praktische Beziehung des Subjekts zur objektiven Wirklichkeit handelt, weshalb auch die Einheit des Akts nur das zusammenhaltende Prinzip des Arbeitsprozesses selbst ist und deshalb mit dessen Vollendung ihre Bedeutung verliert, um sie erst im nächsten wieder zu erlangen, erhält diese

Einheit in der Kunst eine eigene Objektivation; sowohl der Akt selbst, als das gesellschaftliche Bedürfnis, das ihn hervorruft, tendieren auf ein solches Festhalten, Fixieren, Verewigen dieser Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit, auf das Schaffen einer objektivierten Gegenständlichkeit, in der sich diese Einheit sinnlich-sinnfällig, gerade diesen Eindruck evozierend, verkörpern soll.

In dieser Widersprüchlichkeit als Motor der ästhetischen Setzung (und des gesellschaftlichen Bedürfnisses, das sie ins Leben ruft) kommt bereits ihr philosophisch vielleicht wesentlichster Zug zum Vorschein: die simultane Steigerung sowohl von Subjektivität wie von Objektivität über das Niveau des Alltags hinaus. Der Akzent liegt wieder auf der Simultaneität im einheitlichen ästhetischen Akt und vor allem im abgeschlossenen ästhetischen Gebilde. Indem wir das Problem der Mimesis in den Mittelpunkt dieser Betrachtungen gerückt haben, haben wir bereits die Umrisse der Fragestellung und Lösung skizziert. Daß die Mimesis eine Intention auf Objektivität beinhaltet, versteht sich von selbst, ebenso daß der bereits wiederholte anthropomorphisierende Charakter der ästhetischen Setzung ihr Gerichtetsein auf Evokation eine Tendenz auf Subjektivität ausspricht.

Will man jedoch die Wesensart dieser Einheit richtig verstehen, so muß nicht bloß diese selbst stets festgehalten werden, sondern auch die Eigenart der hier zur Wirksamkeit gelangenden Subjektivität und Objektivität. Diese hat in gewisser Hinsicht eine andere Beschaffenheit als die desanthropomorphisierende der Wissenschaft und die diese vorbereitenden Phänomene des Alltagslebens (vor allem die Arbeit); jene bringt dem Alltagsleben gegenüber eine bestimmte Verallgemeinerung, der Moralität gegenüber eine kontemplativ gerichtete Breite zum Ausdruck. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die ästhetische Objektivität keineswegs ein Kündigen der Wirklichkeit bedeutet, einen notwendig abstrakt bleibenden Versuch, von irgendeiner subjektiven Forderung (Vollkommenheit, Entsprechen einem Ideal) diktiert, über diese hinauszugehen. Es kommt vielmehr darauf an, in der Objektivität selbst jene Momente zu entdecken, und aus ihr zu entwickeln, in welchen ihre Angemessenheit an den Menschen sichtbar wird. Eine solche Angemessenheit kann aber das einzelne partikuläre Subjekt unmöglich hervorbringen; seine derartigen Forderungen, soweit sie nur solche bleiben, können nie über ein ohnmächtiges Sehnen, über ein unfruchtbar-gegenstandsloses Wünschen und Meinen hinausgehen. Denn die Angemessenheit, von der hier die Rede ist, ist nur das Sinnfälligwerden jener Arbeit, die die Menschheit in ihrer gesamten Geschichte an der Natur, an den Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Natur, an den Menschen selbst geleistet hat, ist das, was wir

früher mit Worten von Marx als Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur bezeichnet haben. Dieser ist selbstredend zuallererst ein materieller; eine den Bedürfnissen der Menschen entsprechende Umwandlung der Erdoberfläche. (Daß darin die Naturgesetze – bewußt oder unbewußt – nur benutzt, aber ebenso wenig wie in der Einzelarbeit aufgehoben werden können, versteht sich von selbst.) Der Umkreis dieses Stoffwechsels ist jedoch viel weiter als das materielle Durchdringen und Verwandeln der konkreten Natur durch Arbeit und Kampf der Gesellschaft. Denn dieser Prozeß hat ja den Menschen nicht nur geschaffen, sondern vielfach umgemodelt, bereichert, erhöht und vertieft. Auch diese Wandlung ist ein Anderswerden der Wirklichkeit, äußerlich wie innerlich. Und wenn hier von einer Angemessenheit an den Menschen die Rede ist, so ist die extensive wie intensive Gesamtheit gemeint, von dem Urbarmachen früherer Wüsten und von der Verkarstung einst waldbedeckter Berge bis zum Landschaft-Werden bestimmter Naturmomente, die früher gleichgültig oder gar gefährdend erschienen sind. Von der Idylle bis zur Tragödie umfaßt dieser Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur alle Lebensphänomene der Welt der Menschen, ihre Umgebung, die Naturgrundlage ihrer Existenz und deren gesellschaftliche Folgen. Diese Angemessenheit hat mit ihren primitiv teleologischen Formulierungen in theologischen oder weltlichen Theodiceen nichts gemein. Auch nichts mit der Fragestellung Kants nach der Angemessenheit der Natur an »unseren« Verstand, um die besonderen Naturgesetze zu erkennen. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt, daß diese falsche Fragestellung Kants einerseits von der erkenntnistheoretischen Enge des subjektiven Idealismus, andererseits von seinem genialen aber doch vergeblichen Versuch, zu einem dialektischen Denken zu gelangen, bestimmt ist¹.

Die uns vorschwebende Angemessenheit ist diesseitig, immanent, und zwar in doppelter Hinsicht: erstens kann die hier entstehende, radikale Änderungen produzierende Bewegung sich nur im Erfüllungsrahmen der an sich seienden Naturgesetze abspielen, zweitens sind sämtliche, mit richtigem oder falschem Bewußtsein vollzogene Zwecksetzungen der Menschen ebenfalls von den objektiven Gesetzen der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt. So kann Lenin, als Ergänzung zu Hegels Ausführungen über die Arbeitssteleologie,

¹ Vgl. meinen Aufsatz: Über die Besonderheit als ästhetische Kategorie, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, IV. Jahrgang, Heft 3/4 (1956), in Buchform: Prolegomeni a un'estetica marxista, Roma 1957, S. 145 ff.

sagen: »In Wirklichkeit werden die menschlichen Zwecke durch die objektive Welt erzeugt – und setzen sie voraus –, finden sie als das Gegebene, Vorhandene, vor. Aber dem Menschen *scheint es*, daß seine Zwecke von außerhalb der Welt stammen, von der Welt unabhängig sind¹.« Es handelt sich also immer um ein ins Bewußtseinheben des An-sich-Seienden, nicht um ein demiurgisch subjektives Schaffen aus dem Nichts.

Aus alledem wird ersichtlich, daß die Angemessenheit der ästhetischen Gebilde an die Bedürfnisse des Menschengeschlechts keinerlei Subjektivismus beinhaltet, daß im Gegenteil gerade darin der spezifische Charakter der ästhetischen Mimesis zum Ausdruck gelangt, daß also das ästhetische Setzen einer solchen Angemessenheit nur ein besonderer Fall der Widerspiegelung der vom Bewußtsein unabhängigen objektiven Wirklichkeit sein muß. Trotzdem oder gerade darum bedarf der hier entstehende Begriff der Subjektivität einer erkenntnistheoretischen Klärung. Denn in der Geschichte der Ästhetik erwachsen die verschiedenartigsten Mißdeutungen teils daraus, daß man sie einfach nach dem Schema der Erkenntnistheorie betrachtete (Kunst als »Lüge«, »Illusion« etc.), teils daraus, daß man ihre Eigenart der der Erkenntnis mechanisch ausschließend entgegengesetzte (irrationalistische Genielehre etc.). Die Erkenntnistheorie des Materialismus nimmt in der Frage des Subjekts eine ganz klare Position ein: kein Subjekt ohne Objekt; es gehört zum Wesen der objektiven Wirklichkeit, unabhängig vom Bewußtsein zu existieren. Objekt ohne Subjekt ist also nicht nur möglich, sondern Axiom des Wirklichseins. Allerdings beschränkt der dialektische Materialismus diese scharfe Trennung auf die reine Erkenntnistheorie. Lenin sagt, an die Feststellung der Objektivität des Scheins (nicht nur des Wesens) anknüpfend: »Ein Unterschied zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven ist vorhanden, aber auch er hat seine Grenzen².« Und er zitiert zustimmend in einem noch allgemeineren Zusammenhang Hegel: »... verkehrt ist es, Subjektivität und Objektivität als einen festen und abstrakten Gegensatz zu betrachten. Beide sind schlechthin dialektisch³.« Hegel beendet nun den Gedankengang, auf den hier angespielt wird, mit der Warnung: »Wer mit den Bestimmungen der Subjektivität und Objektivität nicht vertraut ist und dieselben in ihrer Abstraktion festhalten will, dem geschieht es, daß ihm diese abstrakten

¹ Lenin: Philosophischer Nachlaß, a. a. O. S. 108.

² Ebd. S. 18.

³ Ebd. S. 103.

Bestimmungen, ehe er sich dessen versieht, durch die Finger laufen, und er gerade das Gegenteil von dem sagt, was er hat sagen wollen¹.«

Es kann hier unmöglich unsere Aufgabe sein, alle jene Fälle vor allem im Alltagsleben aufzuzählen oder auch nur anzudeuten, in denen derartige dialektische Übergänge vorkommen. Die Stellung der ästhetischen Gebilde ist auch hier eine spezifische. Während die anderen Übergangsformen an der Schärfe der erkenntnistheoretischen Scheidung von Subjektivität und Objektivität nichts ändern, nur deutlicher machen, daß diese nicht durch metaphysische, unzulässige Verallgemeinerung überstarr vollzogen werden darf, tauchen hier neuartige Probleme auf. Um gleich den wesentlichsten Punkt hervorzuheben: der Satz »kein Objekt ohne Subjekt«, der erkenntnistheoretisch eine rein idealistische Bedeutung hat, ist fundamental für die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik. Natürlich ist an sich auch jedes ästhetische Objekt etwas unabhängig vom Subjekt Existierendes. So aufgefaßt ist es aber nur etwas materiell Seiendes, kein Ästhetisches. Tritt seine ästhetische Gesetztheit in Geltung, so ist damit simultan auch ein solches Subjekt gesetzt, denn seine ästhetische Wesensart besteht ja, wie wir wiederholt dargelegt haben, gerade darin, vermittels der Mimesis, einer spezifischen Art der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, im rezeptiven Subjekt gewisse Erlebnisse zu evozieren. Davon abgesehen hört das ästhetische Gebilde als solches zu existieren auf; es ist ein Steinblock, ein Stück Leinwand, ein Objekt wie jedes andere, das selbstredend als derartiges Objekt unabhängig von jedem Bewußtsein, von jeder Subjektivität existiert. Der Satz: kein Objekt ohne Subjekt bezieht sich also ausschließlich auf die ästhetische Beschaffenheit solcher Gebilde.

[Es wäre naheliegend, dem entgegenzuhalten, daß diese Struktur auch die eines jeden gesellschaftlich verfertigten und angewendeten Gegenstands ist, daß dieser sich gerade dadurch von den Naturgegenständen unterscheidet. Und in der Tat, ein Fluß bleibt ein Fluß, unabhängig davon, ob er Mühlen treibt oder Schiffe trägt; ein Werkzeug oder eine Maschine aber, wenn sie etwa durch einen Schiffbruch an eine unbewohnte Küste geworfen werden, hören auf, Werkzeug oder Maschine zu sein. Ist hier also zu ihrem bestimmten Objektsein das Subjekt nicht ebenso unerlässlich wie in der Ästhetik? Wir glauben: erkenntnistheoretisch – und das ist das Terrain unserer jetzigen Untersuchung – handelt es sich um etwas Verschiedenes. Durch den Schiffbruch werden Werkzeug und Maschine faktisch aus jenem ökonomisch-

¹ Hegel, Enzyklopädie, § 194. Zusatz 1.

technisch-sozialen Kontext herausgerissen, in welchem sie allein als Werkzeug oder Maschine funktionieren können; und da ihre Gegenständlichkeit als Werkzeug oder Maschine an ein solches Funktionieren gebunden ist (wenigstens an dessen Möglichkeit, denn z. B. das noch nicht verkaufte Werkzeug ist ebenso ein Werkzeug, wie das bereits in den Gebrauch eingeführte), so hört es mit dem Schiffbruch auf, Werkzeug oder Maschine zu sein, wenigstens sobald die Möglichkeit aufhört, wieder in den »natürlichen« Wirkungszusammenhang eingefügt zu werden. Diese Gebundenheit der spezifischen Gegenständlichkeit an die mögliche technisch-ökonomisch-soziale Funktion ist jedoch gesellschaftlich gesehen ebenso etwas rein Objektives wie der Umstand, daß jeder Naturgegenstand für seine besondere Existenz an eine bestimmte Stelle im Naturprozeß gebunden ist und, daraus entfernt, dieses Sein gleichfalls verlieren muß. (Daß die beiden Prozesse untereinander qualitativ verschieden sind, ändert an der allgemeinen Gleichheit im Gebundensein des konkreten Objektseins an sie nichts.) Der Arbeiter, der ein Werkzeug anwendet oder eine Maschine bedient, ist eben nicht im erkenntnistheoretischen Sinne das Subjekt dieses Objekts, und erst recht kann die bloße Existenz eines solchen Objekts nicht von jenem »Subjekt« abhängen. Sie sind beide zusammen Teile eines objektiven technisch-ökonomisch-sozialen Prozesses, und die Subjektivität des Arbeiters gegenüber dem Werkzeug-Objekt, ist eine praktische, aber keine erkenntnistheoretische.

Natürlich ist gerade nach der hier wiederholt dargelegten Auffassung auch das ästhetische Gebilde Moment eines gesellschaftlichen Prozesses. Der große Unterschied besteht aber darin, daß seine gesellschaftliche Funktion gerade die mimetische Evokation ist, also gerade das Schaffen eines eigenartigen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, in welchem es erst zu einem ästhetischen Objekt werden kann. (Es versteht sich von selbst, daß auch hier wie im früheren Fall die Kategorie der Möglichkeit eingeschaltet werden muß, daß die bloße Herstellbarkeit einer solchen Subjekt-Objekt-Beziehung zum Konstituieren eines ästhetischen Objekts ausreicht.) Schon dieses bloße Faktum hat weitgehende philosophische Folgen. Über die negativen, nämlich über den Verlust des Spezifischen an der ästhetischen Gegenständlichkeit entweder infolge einer überspannten Verallgemeinerung der wissenschaftlichen Kategorien oder infolge des Herabgleitens in einen Irrationalismus, haben wir bereits andeutend gesprochen. Aber auch umgekehrte Konsequenzen gehören zu den Tatsachen des menschlichen Denkens; es kann nämlich die ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung ebenfalls unzulässig verallgemeinert und zur Erklärung der Objektivität im Alltagsleben, in der Wissenschaft, in der

Philosophie und speziell in der Erkenntnistheorie angewendet werden. In diesem Fall werden aus Kategorien, die im Ästhetischen sinnvoll und unentbehrlich sind, Stützpunkte für eine idealistische Verzerrung der Wirklichkeit; so hat der Satz »kein Objekt ohne Subjekt«, der z. B. im subjektiven Idealismus, sowohl im Kantschen, wie im Berkeley-Humeschen, stets eine große Rolle gespielt. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß in allen solchen Fällen ästhetische Strukturen unkritisch auf den Erkenntnisprozeß angewendet werden. In den soeben erwähnten Fällen ist das sogar mehr als unwahrscheinlich; wohl aber, glauben wir, wäre unschwer nachzuweisen, daß die besonderen Nuancen, in denen etwa Schopenhauer oder Nietzsche mit dem Satz »kein Objekt ohne Subjekt« operieren, weitgehend von ästhetischen Erlebnissen und ihrer unzulässigen Verallgemeinerung auf andere Gebiete bestimmt sind.

Es wäre auch einer Untersuchung wert, zu sehen, wieweit die Annahme dieses Satzes auch in der Sphäre der Religion eine Problematik herbeiführt. Denn für die genuine Religiosität, für die Religionen in ihrer Blütezeit ist die Existenz der höchsten religiösen Objekte, vor allem Gottes, ohne Frage als unabhängig vom Subjekt gemeint. Wo eine Zusammenkoppelung beider Kategorien, ihre Interdependenz, vollzogen wird, wie vor allem in verschiedenen Strömungen der Mystik, in denen die Existenz Gottes untrennbar an das entrückende Erlebnis des sich über die kreatürliche Wirklichkeit erhebenden Subjekts gebunden erscheint, wird die Objektivität der Existenz Gottes – auch religiös gesehen – fraglich gemacht. Darin kommt – ihr selbst natürlich zumeist völlig unbewußt – eine philosophische Selbstkritik der ganzen religiösen Setzungsart zum Vorschein; mit umgekehrtem, das Religiöse prinzipiell kritisierendem Vorzeichen tritt jene Tendenz auf, die von Xenophanes bis Feuerbach in den Gegenständen der Religion vom Menschen geschaffene Projektionen ihres eigenen Lebens erblickt hat. Es ist deshalb interessant und lehrreich, daß der Feuerbach-Schüler Gottfried Keller sich über die mystischen Anschauungen des Angelus Silesius so äußert: »Glaubt man nicht unseren Ludwig Feuerbach zu hören, wenn wir die Verse lesen:

Ich bin so groß als Gott, Er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht sein?«

Daß solche Tendenzen schon seit Schleiermacher und der Romantik ungewollt zu einer Auflösung der Religion, in die Richtung eines religiösen Atheismus drängen, ist bekannt.

Das Problem, das hier vor uns steht, hat jedoch eine viel größere philosophische Breite als die oben behandelte Anwendung eines freilich fundamentalen Satzes auf für seine Geltung unzulässige Gebiete. Daß in der spekulativen Philosophie, insbesondere bei Plotin, ästhetische Kategorien die Funktion erhalten, eine religiös gefärbte, metaphysische Transzendenz deutlich zu machen, haben wir bereits behandelt. Freilich wird diese Vermengung der Sphären zumeist mehr oder weniger unbewußt vollzogen. Schelling ist vielleicht der einzige bedeutende Philosoph, der, wenigstens in seiner Jugend, bewußt das Ästhetische als »Organon« des echten philosophischen Denkens statuiert. Im ersten ausgearbeiteten Systementwurf seiner Jugend sagt er darüber: »Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt¹.« Hegel hat gegen diese Konzeption, gegen ihre Grundlagen und Folgen (intellektuelle Anschauung etc.) immer wieder scharf polemisiert.

Da er jedoch ebenfalls auf dem Boden eines objektiven Idealismus stand, da auch für ihn das identische Subjekt-Objekt Grundlage und Abschluß der Systematisierung bedeutete, war es unvermeidlich, daß bestimmte Schranken des Schellingschen Denkens, darunter diese ästhetisierende Tendenz, auch für seine Philosophie unüberschreitbar blieben². Es genügt hier auf das Zentralproblem der für uns jetzt so wichtigen Entäußerungslehre hinzuweisen. Die Hegelsche Fassung des identischen Subjekts-Objekts ist am prägnantesten in der »Phänomenologie des Geistes« zum Ausdruck gekommen, aber dem Wesen der Sache nach bedeutet auch im späteren System die Verwandlung der Substanz ins Subjekt seine Grundlage und seine Krönung. Das hat zur Folge, daß jene Wissenschaft, in welcher die Bewegung der »Gestalten des Bewußtseins« kulminiert, die »Phänomenologie«, nicht bloß die höchste,

¹ Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, Wk. Stuttgart und Augsburg 1958, I. Abt. III. S. 628.

² In meinem Buch über den jungen Hegel habe ich an verschiedenen Stellen, in verschiedenen Zusammenhängen auf diese Grenze Hegels hingewiesen: So a. a. O. S. 418 f., 428, 448 ff. usw.

klarste Erkenntnis dessen ist, was die niedrigeren Stufen des Bewußtseins, jede auf ihre Weise, als Wirklichkeitserfahrung gesammelt haben, sondern zugleich eine Selbsterkenntnis der Welt, eine pseudo-objektivierte Form des subjektiv idealistischen Ich-Ich. Es ist nicht ein ins Bewußtseinheben der Substanz, die dadurch zum Besitz des Subjekts geworden wäre, sondern eben ihre Verwandlung ins Subjekt: das Selbstbewußtsein als höchstes, als allein angemessenes Niveau der Erkenntnis. »Diese Substanz aber«, sagt Hegel, »die der Geist ist, ist das Werden seiner zu dem, was er an sich ist; und erst als dies sich in sich reflektierende Werden ist er an sich in Wahrheit der Geist. Er ist an sich Bewegung, die das Erkennen ist –, die Verwandlung jenes *Ansichs* in das *Fürsich*, der *Substanz* in das *Subjekt*, des Gegenstandes des *Bewußtseins* in Gegenstand des *Selbstbewußtseins*, d. h. in ebenso sehr aufgehobenen Gegenstand oder in den *Begriff*. Sie ist der in sich zurückgehende Kreis, der seinen Anfang voraussetzt und ihn nur im Ende erreicht¹.«

Die erkenntnistheoretische Kritik dieser Position Hegels durch Marx ist uns bereits bekannt. Wir zählen nur kurz die – natürlich unbewußt gebliebenen, aber aus dem Wesen des Hegelschen objektiven Idealismus notwendig folgenden – aus der Struktur der Ästhetik »geliehenen« Momente auf. Schon der letzte Satz, das kreisartige dynamische Zusammengehören von Anfang und Ende gibt dem hier angedeuteten System etwas vom Charakter eines Kunstwerks, da die Geschlossenheit, selbst eines idealistischen, nicht offenen, nicht als vorläufig, als ergänzungsbedürftig, als zur Weiterbildung bestimmt gedachten Systems keineswegs denotwendig eine Rückkehr zum Anfang beinhaltet. Der im Gedanken der Rückkehr zum Anfang enthaltene echt wissenschaftliche Gedanke, der methodologische Sinn der Negation der Negation ist, wie Lenin es richtig ausdrückt, bloß »die scheinbare Rückkehr zum Alten²«. Wenn Hegel hier daraus etwas Vollständiges macht, hebt er eine der wichtigsten Errungenschaften seiner dialektischen Methode selbst auf. Dagegen spielt dieser Gesichtspunkt in der Ästhetik, besonders in der für Hegel stets sehr wichtigen Theorie des Dramas, eine entscheidende Rolle, ja er ist die wesentliche formale Grundlage der dramatischen Charakteristik. Diese Konstanz, diese Rückkehr zum Anfang in der Tragödie wie in der Komödie ist derart ausgesprochen ästhetischen Charakters, daß sie von vielen im Namen der Naturwahrheit angegriffen wurde (z. B. vom jungen Strind-

¹ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Wk. a. a. O. Band II S. 605.

² Lenin: *Philosophischer Nachlaß*, a. a. O. S. 145.

berg), jedoch ohne daß sie sich ästhetisch hätten durchsetzen können. Ebenso ist es mit dem damit fast synonymen Werden zu dem, was etwas an sich ist, bestellt, ja diese Rückkehr ist für das System das – pseudo-ästhetische – Zurücknehmen einer wesentlichen Errungenschaft der Hegelschen dialektischen Methode, nämlich der philosophischen Klärung des Entstehens von etwas radikal Neuem; in der Darlegung der »Knotenlinie der Maßverhältnisse« spottet Hegel selbst über jene, die den hier entstehenden Sprung ins bisher nicht Vorhandene zur Kenntnis zu nehmen unfähig sind¹.

Schließlich und hauptsächlich ist für Hegel in der von uns zitierten wichtigen Stelle von entscheidender Bedeutung, daß der »Gegenstand des Bewußtseins in einen Gegenstand des Selbstbewußtseins« verwandelt wird. Wir haben in vergangenen Darlegungen von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu zeigen versucht, daß das Selbstbewußtsein als Subjekt, im Gegensatz zum Bewußtsein, die ästhetische Widerspiegelung in ihrem Unterschied von der wissenschaftlichen charakterisiert, daß in dieser Gegenüberstellung die Differenz der desanthropomorphisierenden und anthropomorphisierenden Methoden zur Geltung gelangt. Nur das Bewußtsein kann den dialektischen Annäherungsprozeß in der Verwandlung des Ansich zum Füruns adäquat vollziehen, denn gerade seine Trennung vom Selbstbewußtsein kann den Ausgangspunkt zur Desanthropomorphisierung bilden, während das Selbstbewußtsein – nicht nur in seiner ästhetischen Erscheinungsweise, sondern auch im Alltagsleben, in der Moralität etc. – eine entgegengesetzte Richtung einschlagen muß. Diese äußert sich jedoch am reinlichsten und prägnantesten gerade in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Das hier angeführte Ausspielen des Selbstbewußtseins gegen das Bewußtsein ist natürlich unmittelbar von der Lehre des identischen Subjekt-Objekts bestimmt, es trägt jedoch unvermeidlicherweise wichtige Setzungsmomente des Ästhetischen in das wissenschaftliche (philosophische) Denken hinein.

Wenn wir nun nach diesem Exkurs, der für die Klärung des Unterschieds zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Widerspiegelung auf diesem Niveau unserer Einsicht in ihr Wesen unentbehrlich war, uns nochmals der Verwertung von Kategorien wie der Entäußerung und ihrer Rücknahme für die Ästhetik widmen, so deuten schon die für die Philosophie störenden und verwirrenden ästhetischen Elemente darauf hin, daß hier ein für die Ästhetik

¹ Hegel: *Wissenschaft der Logik*, Wk. a. 2. O. III. S. 432.

wesentlicher Tatbestand vorliegt. Diese beiden Akte bilden freilich miteinander ununterbrochen und unaufhebbar verflochtene Momente eines dem Wesen nach einheitlichen Aktes; sie sind nicht wie in der »Phänomenologie« selbst zwei deutlich voneinander getrennte Akte, die gerade in ihrer Entgegengesetztheit zusammengehören. Allerdings muß in dieser Anwendung auf die Ästhetik der Gegensatz der Richtung bestehen bleiben: Entäußerung bedeutet den Weg vom Subjekt in die Objektwelt, unter Umständen ganz bis zu seinem Sichverlieren in ihr; die Rücknahme einer solchen Entäußerung stellt dagegen das vollständige Durchdrungensein einer jeden so entstandenen Gegenständlichkeit von der besonderen Qualität des Subjekts dar. Wer nur die elementarsten Vorstellungen von Entstehung, Struktur und Wirkung der Kunstwerke hat, muß klar sehen, daß dieser Akt, gerade in der Einheit seiner widersprechenden Komponenten, sich mit den für die ästhetische Gegenständlichkeit ausschlaggebenden Tendenzen wesentlich deckt. Das Schelling-Hegelsche identische Subjekt-Objekt selbst ist viel stärker mystisch als ästhetisch orientiert; es führt zu einer Auflösung ins Nichts sowohl des Objekts wie des Subjekts, denn mit der – eingebildeten – Aufhebung einer jeden Gegenständlichkeit überhaupt löst sich auch das Subjekt notwendig auf.

Die Untrennbarkeit von Subjektivität und Objektivität in der Ästhetik geht ~~dagegen~~ darauf aus, beide gerade durch ihre Verflechtung intensiver zu machen, in jeder ihre spezifische Eigenart plastischer herauszuarbeiten. Die Tendenz zum Verschwinden der Subjektivität in ihrer Entäußerung, in ihrer Hingabe an die an sich seiende Objektivität der Gegenstände ist eben dazu bestimmt, das für die Menschheit jeweils Wichtige in der Objektwelt zu entdecken und sinnfällig zu machen. Da nun die Grundlage dazu das vom Bewußtsein unabhängige Ansich der Objekte ist, ist für die ästhetische Rezeption der Außenwelt ihre möglichst genaue und erschöpfende Apperzeption unerlässlich. Hier zeigt sich wieder, daß jede Widerspiegelung der Wirklichkeit – allgemein gesprochen – dasselbe Objekt hat, jedoch jede der Arbeit, der Praxis, dienende Widerspiegelung muß sich, bei Strafe des Mißlingens, auf das Ansich selbst in möglichst subjektbefreiter Reinheit konzentrieren; daher die uns bereits hinlänglich bekannte Tendenz des Desanthropomorphisierens. Die fruchtbare Widersprüchlichkeit in der ästhetischen Widerspiegelung besteht dagegen darin, daß sie einerseits jedes Objekt und vor allem die Gesamtheit der Objekte stets in untrennbarem, wenn auch nicht direkt ausgesprochenem Zusammenhang mit der menschlichen Subjektivität zu erfassen bestrebt ist – über den Charakter dieses Subjekts haben wir bereits

gesprochen und werden darüber später noch ausführlich sprechen –, daß andererseits die Objektwelt nicht nur in ihrem Wesen, sondern auch in ihrer unmittelbaren Erscheinungsform fixiert und sinnfällig gemacht wird, daß die Dialektik von Erscheinung und Wesen nicht nur in ihrer allgemeinen Gesetzmäßigkeit zur Geltung gelangt, sondern gerade in ihrer Unmittelbarkeit, so wie sie sich dem Menschen im Leben darbietet.

Daraus folgt in der ästhetischen Sphäre die enge Einheit von Entäußerung und ihrer Rücknahme: in der Entäußerung wird die Subjektivität, in der Rücknahme die Objektivität so aufgehoben, daß das Moment des Aufbewahrens und zugleich Auf-höhere-Stufe-Hebens eine Präponderanz im Akt der Aufhebung erhält. Das Zusammenwirken der beiden Bewegungen ergibt also etwas Einheitliches: eine gestaltete Objektwelt, als Widerspiegelung der Wirklichkeit, die in ihrer Intention deren Objektivität noch energischer betont, als sie in den Eindrücken und Erlebnissen des Alltags wirksam ist, denn es steht ja immer nur eine relativ kleine Gruppe von Gegenständen dem Betrachter oder Leser gegenüber und dieser Ausschnitt soll doch die Wirklichkeit als eine objektive abgeschlossene »Welt« in ihm evozieren; und zwar unter Umständen, die für die Wirkung der Objektivität im Vergleich zum Alltag insofern ungünstiger zu sein scheinen, als ihnen die Überzeugungskraft des bloß Tatsächlichen, des *factum brutum* fehlen muß, als sie unaufhebbar nur als Widerspiegelungen, als mimetische Gebilde gesetzt sind, die ausschließlich durch ihren Gehalt und ihre Form eine Objektivität erzwingen können. Die Hingabe des Subjekts an die Wirklichkeit in der Entäußerung, ein Aufgehen in ihr bringt auf diese Weise eine innerlich intensiv gesteigerte Objektivität hervor. Diese ist aber – und das ist der Sinn der Rücknahme ins Subjekt – in allen Poren ihrer Gegenständlichkeit von Subjektivität, und zwar von einer bestimmten konkreten Subjektivität durchdrungen. Im echtgeborenen mimetischen Gebilde ist diese Subjektivität keine Zutat, kein Kommentar, nicht einmal eine die Gegenstände umgebende Stimmung, sondern ein integrierendes Aufbaumoment ihrer Objektivität selbst, ein unlösbarer Bestandteil, ja das Fundament ihres Geradesoseins.

Wird die bisher durchgeführte Bewegungs- und Strukturanalyse dieses Aktes etwas weiter konkretisiert, so stößt man auf zwei Fundamentalsätze der Ästhetik, die schon einige Male gestreift wurden, die aber in späteren Betrachtungen eine noch genauere, durchgeführtere Behandlung erhalten müssen. Der erste folgt aus dem mimetischen Charakter jeder weltschaffenden Kunst. Er ist formal nur eine andere Fassung des Mimetischen selbst, jedoch diese Neuformulierung bringt zugleich neue Inhalte zum Vorschein. Es handelt

sich um die realistische Wesensart einer jeden Kunst, um die oft dargelegte Bestimmung, daß Realismus in der konkreten Kunstentwicklung nicht ein Stil unter vielen anderen ist, sondern die grundlegende Charakteristik der gestaltenden Kunst überhaupt; daß die verschiedenen Stile nur innerhalb seines Bereichs zur Differenzierung gelangen können. Das inhaltlich Neue, das dabei zum Ausdruck kommt, ist vor allem die Weite des Realismusbegriffs. Er umspannt sowohl jene maximale Annäherung an die an sich seiende Gegenständlichkeit der Objektwelt, die wir hier als Gehalt des Entäußerungsaktes feststellen konnten, wie das ebenfalls daraus folgende Festhalten der sinnlichen Unmittelbarkeit der Erscheinungen. Damit sind natürlich nur zwei Pole der Universalität des Realismus im Kosmos der Kunst fixiert: nämlich einerseits die Treue zum Sein und Wesen des Objekts, seinem jeweiligen Zusammenhang, seiner jeweiligen Totalität, andererseits die Rückkehr zur Unmittelbarkeit des Lebens, insofern als jeder Gegenstand untrennbar von seiner unmittelbar-sinnlichen Erscheinungsweise zur Gestaltung gelangt. Soweit nur von der Analyse dieses Akts ausgegangen wird, entstehen im positiven Sinne noch weitgehend unbestimmte Determinanten, die über die konkreten Intentionen der verschiedenen Stile sehr wenig aussagen können. Im negativen Sinne entstehen jedoch insofern klarere Bestimmungen, als damit bloß die Gebundenheit des Mimetischen an eine Gegenständlichkeit in ihrer Existenz, an eine sinnlich-sinnfällige Erscheinungsoberfläche ausgesprochen wird. Also eine neuerliche Bestätigung dessen, daß die Mimesis an sich nur eine konkret-sinnvolle Gegenständlichkeit und ihre sinnlich-sinnfällige Erscheinungsweise erfordert, nicht aber an das jeweilige *hic et nunc* jener Gegenständlichkeit gebunden ist, die sie unmittelbar abbildet. Die abstrakt-ästhetische Analyse bestätigt also jene Feststellungen, die die Untersuchung des Alltags und der Genesis der Kunst über den nicht mechanisch-photographischen Charakter der Widerspiegelung überhaupt und der ästhetischen im besonderen feststellen konnte. Auf die Richtungen der konkreten Inhaltserfüllung dieser negativen Abgrenzung kommen wir später ausführlich zu sprechen; wir haben ihre Probleme in anderen Zusammenhängen bereits wiederholt gestreift.

Als zweiter Satz folgt aus der hier dargelegten Struktur, daß jede ästhetische Gegenständlichkeit – schon als bloße ästhetische Gegenständlichkeit – eine Parteinahme pro oder contra mitenthält, daß also nicht wie im Alltagsleben der Mensch einer Tatsache gegenübersteht, die er vom Standpunkt seiner Interessen – dieses Wort jetzt im weitesten Sinne genommen – bejaht oder verneint, begrüßt oder verwirft etc. Dabei ist es im

Alltagsleben klar, daß Faktum und Werturteil – relativ – voneinander unabhängig sind; obwohl die Stellungnahme des Subjekts wesentlich von der Beschaffenheit der sie auslösenden Tatsache bedingt ist, ist die Beschaffenheit des Subjekts eine praktisch ebenso wichtige Komponente im Entstehen der Bejahung oder der Verneinung wie das Objekt selbst. Darum ist auch das Verhalten des Menschen in einer solchen Lage vorerst und unmittelbar subjektiven Charakters. Es erhält Objektivität, wenn Ablauf und Kontext der Tatsachen die Richtigkeit des Reagierens bestätigen; aber auch in diesem Fall bleibt die ursprüngliche Dualität: objektive Tatsache und subjektives Urteil darüber bestehen. Ganz anders ist die Lage beim mimetischen Gebilde. Als wir früher bei der Rücknahme der Entäußerung über die Subjektdurchdrungenheit der gestalteten Objekte sprachen, haben wir gerade die hier analysierte Dualität des Alltagslebens für diese Gegenstände abgelehnt. Selbstredend ist diese Struktur nicht allein dadurch bestimmt. Ja man kann geradezu sagen: das von uns jetzt untersuchte Phänomen ist nur die prägnanteste Aufgipfelung eines noch allgemeineren. Denn das Geradesosein aller mimetisch dargestellten Gegenstände, die Art ihrer Verbindung miteinander, also das allgemeinste Prinzip der hier entstehenden Gegenständlichkeit überhaupt, basiert auf der vollendeten Subjektdurchdrungenheit der Objekte als Folge der Rücknahme der Entäußerung ins Subjekt. Auch hier besteht derselbe Gegensatz zum Alltagsleben, in dem der Mensch, sobald er auf seine Eindrücke reflektiert, diese nicht einfach unmittelbar hinnimmt, sondern mehr oder weniger genau zwischen dem Objekt und dessen Reflex in seinem Bewußtsein unterscheidet (oder wenigstens zu unterscheiden bestrebt ist). Dagegen gehört im mimetischen Gebilde der Eindruck, den ein Gegenstand auslöst, zu seiner Gegenständlichkeit selbst, seine spezifische Eigenart, sein Geradesosein ist eben durch diese Einheit bestimmt.

~~Innerhalb dieses Gesamtphänomens, dessen konkrete Entfaltung uns noch eingehend beschäftigen wird, nimmt die oben behandelte Einbezogenheit der subjektiven Stellungnahme in die Objektivität der gegenständlichen Beschaffenheit aller Objekte doch eine bevorzugte Stellung ein. Denn einerseits ist im Leben selbst die Spannung zwischen Subjektivität und Objektivität hier am stärksten, andererseits bestehen in bezug auf die Kunst hier tief eingewurzelte Vorurteile. Jeder wird anerkennen, daß die Stimmung eines Kunstwerks zu dessen gegenständlicher Gestaltung gehört. Daß jedoch darum ein jeder Gegenstand – und selbstverständlich auch seine Zusammenhänge, ihre Totalität – von der schöpferischen Gesinnung eines Pro oder Contra bestimmt ist,~~

wird vielfach als Paradoxie empfunden: sowohl bei denen, für die jede Kunst eine so »hohe Warte« einnimmt, daß sie niemals mit einer derartigen eingeborenen Parteilichkeit vereint werden könnte, wie bei denen, die nur in der minderwertigen, sogenannten Tendenzkunst, die die Dualität von Tatsächlichkeit und Urteil darüber aus dem Alltagsleben mechanisch kopiert, eine derartige Struktur zu erblicken gewohnt sind. Auch jene Theoretiker des sozialistischen Realismus, die in der Parteilichkeit seine spezifisch unterscheidende Eigentümlichkeit erblicken, im starren Gegensatz zum »Objektivismus« aller anderen Arten, tragen zu dieser Verirrung bei.

Dabei ist die Sachlage bei einigermaßen unbefangener Beurteilung höchst einfach: die Auswahl einer zusammengehörigen Gruppe von Gegenständen, ihr Zurweltmachen durch die mimetische Abbildung und Formung ist unmöglich ohne Stellungnahme zu jenem Gehalt und zu seinen Zusammenhängen, die das Geradesosein des ausgewählten Teiles der Welt und seine Erhebung zu einer ästhetischen »Welt« ausmacht. Es ist nicht wahr, daß die Einsicht der Wichtigkeit, der Bedeutsamkeit des Stückes Wirklichkeit dazu ausreicht. Oft wird das behauptet, aber das Schicksal von Theorien wie der Flaubertschen »Impassibilité«, um eine der bedeutendsten anzuführen, beweist leicht das Gegenteil; nicht nur sind die Werke, die angeblich auf der Grundlage dieser Auffassung entstanden sind, eine lebendige Widerlegung, sondern auch die Theorie selbst, so wie sie in Flauberts Briefen erscheint, hebt sich selbst auf, erweist sich überall als eine sehr entschiedene Stellungnahme zu jener Wirklichkeit, deren Beschaffenheit nämlich die Auswahl, Komposition, Gestaltungsart, etc. Flauberts bestimmt hat. Oder: der bekannte Kunsthistoriker Berenson¹ will den Typus einer unpersönlichen, einer gleichmütigen Kunst in der Piero della Francescas aufzeigen; wenn er über Unpersönlichkeit als Methode spricht, spricht er nur längst selbstverständlich Gewordenes aus, ähnlich dem, das wir bei der Behandlung von Diderots »Paradoxe sur le comédien« gesehen haben. Aber der Gleichmut seines Künstlers gehe darüber hinaus, erstrecke sich auf die Gestaltung selbst. So in den drei großen, ganz unbeteiligten, das eigentliche Drama der Geißelung Christi verdeckenden Vordergrundgestalten des berühmten Bildes in Urbino. Jedoch gerade diese Komposition ist eine deutliche Stellungnahme ebenso wie – von uns bereits erwähnt – das Beinahe-Verschwinden des kreuztragenden Christus in der

¹ Berenson: *Mittelitalienische Malerei*, a. a. O. S. 113 ff.

Masse der zur Folterung und Hinrichtung Geführten bei Brueghel. Es ist allerdings eine Stellungnahme mit entgegengesetztem Vorzeichen gegenüber jenen Malern, bei denen in solchen Fällen der Akzent auf Qual oder Größe liegt. Alle enthalten aber, ästhetisch betrachtet, übereinstimmend eine Stellungnahme zu dem dargestellten Gegenstandskomplex, und zwar eine, die überall in gleicher Weise Komposition und Einzelgestaltung unmittelbar und wesentlich bestimmt. Die Parteinahme der Künstler ist nicht selten sehr kompliziert, aber je mehr sie alle Momente der Gestaltung durchdringt, je mehr sie einer jeden mimetischen Gegenständlichkeit immanent bleibt, desto stärker ist die Stellungnahme und wirkt als solche.

Es ist ein modernes Vorurteil anzunehmen, daß diese Allgegenwart der Stellungnahme, der Parteilichkeit die Kunstwerke subjektiviert. Der Weg, über die Entäußerung zu ihrer Rücknahme ist das strikte Gegenteil eines Subjektivismus. Ein solcher entsteht nur dann, wenn das Subjekt unfähig oder nicht gewillt ist, den Umweg zu sich selbst über die Entäußerung, über ein Sichverlieren in der Objektwelt, über ein bedingungsloses Sichhingeben an sie einzuschlagen. Eine derartige reine Äußerungsweise der Subjektivität löst nicht nur das Ästhetische in ein Nichts auf. Wie überall, ist auch hier das Ästhetische bloß eine gesteigerte – das Wesentliche steigernde und deutlicher hervorhebende – Äußerungsweise des Lebens selbst. Hegel, der das Problem der Entäußerung und ihrer Rücknahme, wie wir wissen, vor allem auf das gesellschaftliche Leben und auf die im Laufe der Menschheitsentwicklung erworbene und entfaltete Erkenntnis angewendet hat, analysiert wiederholt jene Entstellungen, die eine Subjektivität, die sich rein auf sich selbst verlassen will, die auf die Notwendigkeit einer sich hingebenden Rezeption der Außenwelt, der Objektwelt verzichten zu können meint, hervorruft. Am deutlichsten zeigt er dies am Weltbild der sogenannten »schönen Seele«. Ihr Verhalten ist nach der Hegelschen Beschreibung derart: »Die absolute Gewißheit seiner selbst schlägt ihr also als Bewußtsein unmittelbar in ein Austönen, in Gegenständlichkeit seines Fürsichseins um; aber diese erschaffene Welt ist seine *Rede*, die es ebenso unmittelbar vernommen, und deren Echo nur zu ihm zurückkommt.« Einer solchen Subjektivität entspricht genau jene Objektwelt, die in einer derart verzerrten Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit zwangsläufig entsteht: »Der hohle Gegenstand, den es sich erzeugt, erfüllt es daher nun mit dem Bewußtsein der Leerheit; sein Tun ist das Sehnen, das in dem Werden seiner selbst zum wesenlosen Gegenstand sich nur verliert, und über diesen Verlust hinaus und zurück zu sich fallend sich nur als Verlorenes findet; – in dieser durchsichtigen Reinheit seiner Momente eine

unglückliche sogenannte *schöne Seele*, verglimmt sie in sich, und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst¹.

In der »Phänomenologie« selbst wird, dem Plan des Werkes entsprechend, das jeweilige Weltbild aus dem Wandel des Subjekts, der »Gestalt des Bewußtseins« entwickelt; dort, wo Kunstwerke behandelt werden, wie der »Neveu de Rameau«, wie die von Homer, Sophokles oder Aristophanes sind nur solche als repräsentativ ausgewählt, in denen von einer Problematik dieser Art von vornherein keine Rede sein kann. Im früheren Essay »Glauben und Wissen« kommt aber Hegel auf die damals erschienenen »Reden über die Religion« zu sprechen und in der Kritik von Schleiermachers auf reine Innerlichkeit orientierten Schrift streift er auch das Problem der Kunst. Er sieht die ästhetischen Züge in dieser objektlosen Religiosität und verspottet Schleiermachers Tendenz »die Kunst ohne Kunstwerke perennieren«² lassen zu wollen. Wir haben gesehen, daß das Problem, das bei der Anwendung dieser Hegelschen Kategorie auf die Ästhetik sichtbar wird, subtiler ist, als die einer ästhetisierenden Subjektivität ohne Objektivierung in Kunstwerken; es handelt sich eben um die Selbstauflösung der mit solcher Gesinnung geschaffenen, als Kunstwerke intentionierten Gebilde. (Die zuletzt angeführte Hegelsche Kritik ist unmittelbar gegen eine andere subjektivistische Verzerrung gerichtet, nämlich gegen die sogenannte »Lebenskunst«. Mit dieser Frage werden wir uns erst im Kapitel über Naturschönheit beschäftigen können.) Wir haben gesehen, daß Hegel das Problem der wirklich schöpferischen Subjektivität, ihren Weg zu sich selbst über das richtige und vertiefte Erfassen der Objektwelt ganz allgemein faßt; das Ästhetische fungiert dabei nur als ein selten erwähnter Anwendungsfall. Gerade darum ist es eine interessante Bestätigung unserer Auslegung seiner Theorie von der Entäußerung und ihrer Rücknahme ins Subjekt, daß er in der Behandlung der »Kunstreligion« – im ästhetischen Teil der »Phänomenologie« – über die »sittliche Substanz« des Menschen sagen kann: »Sie ist reine Form, weil der Einzelne im sittlichen Gehorsam und Dienste sich alles bewußtlose Dasein und feste Bestimmung so abgearbeitet hat, wie die Substanz selbst dies flüssige

¹ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a. a. O. II. S. 496. Ganz ähnlich wird das »unglückliche Bewußtsein«, das in diesem Werk bei der Entstehung des Christentums eine große Rolle spielt, behandelt, ebd. 165 ff. Hegel gibt an beiden Stellen – mehr als ein Jahrhundert vor ihrer Entdeckung – eine vernichtende Kritik der modernen Introvertiertheit.

² Hegel: Erste Druckschriften, Leipzig 1928 S. 331.

Wesen geworden ist. Diese Form ist die Nacht, worin die Substanz verraten ward, und sich zum Subjekte machte; aus dieser Nacht der reinen Gewißheit seiner selbst ist es, daß der sittliche Geist als die von der Natur und seinem unmittelbaren Dasein befreite Gestalt aufersteht¹.« Darin ist ein klares positives Gegenbild zur privativen Beschreibung der »schönen Seele« gegeben. Man sieht: die Analyse der ästhetischen Objektbeziehungen führt von selbst dazu, die Beschaffenheit des Subjekts in dieser Sphäre genauer zu untersuchen. Wenn sich nun unser Interesse auf dieses Subjekt konzentriert, stoßen wir wieder auf eine der vielen fruchtbaren und bewegenden Widersprüchlichkeiten, die den Bereich der Kunst konkret bestimmen. Dieser Widerspruch läßt sich vorläufig und kurz gefaßt so aussprechen: unmittelbar angesehen sieht es aus, als ob sich die ästhetische Subjektivität der des Alltagslebens sehr nähern würde. Ja, soweit sie, wie wir schon wiederholt hervorgehoben haben, sich von dieser unterscheidet, scheint diese Differenz wesentlich in einer bloßen Steigerung ihrer Unmittelbarkeit zu bestehen. Wie wir bereits sehen konnten, trügt dieser Schein, und wenn unsere bisherigen Betrachtungen die wirkliche Eigenart, die spezifische Beschaffenheit dieser Subjektivität auch noch nicht hinreichend aufhellen konnten, so viel ist bereits sichtbar: der Unterschied zur Unmittelbarkeit der Subjektivität im Alltagsleben erwächst im Ästhetischen zu einer qualitativen Differenz, ohne freilich das Gebundensein an die Persönlichkeit, den subjektiven Charakter der Subjektivität aufzuheben; ja die Richtung der differenzierenden Bewegung ist eine entgegengesetzte, nämlich ein Verstärken, ein Intensivieren der ursprünglich gegebenen Subjektivität. Diese Bewegung, wie wir ebenfalls gesehen haben, geht einen, der wissenschaftlichen Erkenntnis diametral entgegengesetzten Weg. Naturgemäß muß auch hier die Persönlichkeit des Wissenschaftlers, seine subjektive Beschaffenheit und Eigenart, der direkte Träger des bewußtseinsmäßigen Prozesses der Verwandlung des Ansich in ein Füruns sein. Naturgemäß kann diese Verwandlung nur stattfinden, wenn der ganze Mensch, mit allen seinen Fähigkeiten, nicht nur mit den rein intellektuellen, sondern auch mit Willenskraft, Moralität, Phantasie etc. sich für ihre Verwirklichung einsetzt. Jedoch – und dies ist der fruchtbare, der bewegende Widerspruch der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit – setzt der Prozeß der Objektivation schon im Subjekt der Erkenntnis selbst ein: es handelt sich um das uns bereits bekannte, desanthropomorphisierende

¹ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Wk. a. a. O. II. S. 529 f.

Prinzip dieser Widerspiegelungsart. Denn daß das Desanthropomorphisieren ein gewisses Entsubjektivisieren mitenthält, versteht sich von selbst. Die ästhetische Sphäre ist aber, auch in ihren objektivierenden Gebilden, anthropomorphisierend. Kann es also hier ein Prinzip geben, das das Subjekt über die bloße Subjektivität des Alltags, über die Partikularität ihrer Einzelheit (jedes Subjekt ist in seinem ursprünglich gegebenen Geradesosein etwas unvergleichlich Einzelnes) hinaustreibt, ohne dadurch ihre Subjektivität als solche aufzuheben? Und wenn ja: worin besteht dieses Prinzip?

III Vom partikularen Individuum zum Selbstbewußtsein der Menschengattung

Unsere Untersuchungen über die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Entäußerung und ihrer Rücknahme bezeichnen die Richtung, in welcher die richtige Fragestellung und ihre Beantwortung gesucht werden müssen. Diese Richtung scheint uns dadurch bestimmt, daß sowohl im Produkt wie im Prozeß der Arbeit (Beziehung des arbeitenden Subjekts zu ihr und zu ihren Ergebnissen) erkannt werden muß, welche Rolle das Verhältnis des Individuums zur Gattung, und zwar in subjektiver und objektiver Hinsicht, in ihnen spielt. Wir haben bereits am Anfang unserer Betrachtungen über das jetzt zu behandelnde Thema wichtige Äußerungen des jungen Marx angeführt. Diese Stellen in bezug auf das Subjektproblem rücken – mit Recht – die Beziehung des individuellen Subjekts zur Menschengattung in den Mittelpunkt. Es macht große gedankliche Schwierigkeiten, dieses Verhältnis, dessen kursorische Analyse wir gleich beginnen werden, dialektisch richtig zu erfassen, doch davon abgesehen muß auch hier vor allem das objektive Moment daran in den Vordergrund des Interesses gerückt werden. Marx protestiert gegen die vor ihm herrschende Art, die »nur das allgemeine Dasein des Menschen, die Religion, oder die Geschichte in ihrem abstrakt-allgemeinen Wesen, als Politik, Kunst, Literatur etc. als Wirklichkeit der menschlichen Wesenskräfte und als *menschliche Gattungsakte* zu fassen wußte«. Er gibt zugleich ein Gegenbild: »die Geschichte der *Industrie* und das gewordene *gegenständliche Dasein* der Industrie, ist das *aufgeschlagene Buch* der *menschlichen Wesenskräfte*, die sinnlich vorliegende *menschliche Psychologie* ¹.« Er verlangt also, daß wenn

¹ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Wk. a. a. O. Band III. S. 21.

von der menschlichen Gattung in ihrem Werden und Sein die Rede ist, auf dieses ihr Urphänomen, als konkrete Grundlage für das Verstehen der abstrakteren Phänomene, zurückzugreifen ist, und diese aus jenem (und nicht umgekehrt) erklärt werde.

Die tiefe Wahrheit, die in dieser Feststellung des jungen Marx steckt, hat die spätere Entwicklung der Wissenschaften vollauf erwiesen. Ohne Marxisten zu sein, ja, zumeist ohne Marx auch nur dem Namen nach zu kennen, haben die Archäologen aus den Werkzeugen und Arbeitsprodukten der prähistorischen Zeit viel und Wichtiges über die reale Entwicklung des Menschengeschlechts, der menschlichen Gattung aufgedeckt (und – meines Erachtens – wäre das vorhandene Material noch viel mehr und viel tiefer erhellt worden, wenn die archäologischen Untersuchungen die Marxsche Methode als Grundlage genommen hätten). Die allgemein anerkannte Lage, daß aus den Werkzeugen und Arbeitsprodukten Zustand und Entwicklungsrichtung einer Gesellschaft, über die wir sonst nichts oder kaum etwas wissen, sowie die Lebensbedingungen und Wechselbeziehungen der in ihr lebenden Menschen abgelesen werden können, daß solche Tatbestände auch in höheren Formationen des menschlichen Zusammenlebens als Schlüssel dazu dienen können, um Grundlagen und Wesen von Komplexen, die in ihren unmittelbar-ideologischen Erscheinungsweisen rätselhaft blieben, eindeutig zu erklären, hat allgemein philosophisch und für unser gegenwärtiges Problem im besonderen wichtige Konsequenzen. Hier ist vor allem hervorzuheben, daß dadurch nicht nur die Realität der Gattung klar vor uns steht, sondern auch die Art ihres Existierens, ihr wesentlich historischer Charakter. Diese Feststellung ist einerseits dem mechanischen Materialismus gegenüber wichtig, der aus der Gattung eine tote, unbewegliche Allgemeinheit macht; so kritisiert Marx Feuerbachs folgende These: »das Wesen kann daher nur als ›Gattung‹, als innere, stumme, die vielen Individuen *natürlich* verbindende Allgemeinheit gefaßt werden¹.« Darin ist zugleich eine Kritik jener Auffassungen enthalten, die den Gattungsbegriff des Menschen allzusehr nach dem Modell der Tierwelt fassen. In ihr kann diese Feuerbachsche stumme Allgemeinheit als eine Annäherung zur Wirklichkeit gelten. Marx sagt über diesen Unterschied: »Die besonderen Eigenschaften der verschiedenen Rassen einer Tierart sind von Natur schärfer, als die Verschiedenheit menschlicher Anlage und Tätigkeit. Weil die Tiere aber nicht *auszutauschen* vermögen, nützt keinem Tierindivi-

¹ Marx: Thesen über Feuerbach, Wk. a. a. O. Band V. S. 535.

duum die unterschiedene Eigenschaft eines Tiers von derselben Art, aber von verschiedener Rasse. Die Tiere vermögen nicht die unterschiedenen Eigenschaften ihrer Species zusammenzulegen; sie vermögen nichts zum *gemeinschaftlichen* Vorteil und Bequemlichkeit ihrer Species beizutragen¹.« Es ist interessant, daß ungefähr um dieselbe Zeit Balzac aus derselben Lage ähnliche Konsequenzen gezogen hat: »Wenn Buffon den Löwen geschildert hatte, so war er mit der Löwin nach ein paar Sätzen fertig; in der Gesellschaft dagegen zeigt sich die Frau nicht immer als das Weibchen des Männchens.« Und von dieser elementaren Tatsache ausgehend zeigt er die Unterschiede in den differenzierteren Beziehungen. »Die soziale Stellung ist Zufällen unterworfen, wie die Natur sie sich nicht erlaubt, denn sie ergibt sich aus der Natur plus der Gesellschaft. Die Schilderung der sozialen Art umfaßt also zumindest das Doppelte der tierischen Arten, wenn man nämlich auch nur auf die beiden Geschlechter Rücksicht nahm. Schließlich spielen sich zwischen den Tieren wenig Dramen ab; nie gerät Verwirrung unter sie; sie stellen sich gegenseitig nach, das ist alles. Auch die Menschen stellen sich freilich gegenseitig nach, aber ihre mehr oder minder große Intelligenz macht den Kampf ganz bedeutend komplizierter... So steht es fest, daß der Krämer manchmal Pair von Frankreich wird, während der Adelige zuweilen in die letzte soziale Reihe zurücksinkt².« Die Anerkennung der biologisch-anthropologischen Grundlagen der Gattung, auch beim Menschen darf also nie die gesellschaftlich-geschichtliche Fundiertheit ihrer spezifischen Kategorien verdunkeln.

Andererseits fixiert der philosophische Idealismus den Begriff des »allgemein Menschlichen« ebenfalls in einer unzulässig-überhistorischen Weise, indem bestimmte (jeweils aus den ideologischen Bedürfnissen einer gegebenen geschichtlichen Lage entsprungene und so verallgemeinerte) Züge der Menschen diese begriffliche Weihe erhalten und den besonderen oder partikularen Eigenschaften, Beschaffenheiten etc. der Menschen mechanistisch-starr gegenübergestellt werden. Das bezieht sich in der Kunst gleicherweise auf Akademismus wie auf Avantgardismus. Ob eine verabsolutiert-vulgarisierte Fassung der »edlen Einfalt und stillen Größe« oder eine existenzialistisch-nihilistische »condition humaine« diese metaphysisch verzerrte Kriterienrolle erhält, läuft aufs gleiche hinaus und zeigt, philosophisch angesehen, dieselbe

¹ Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, Wk. a. a. O. Band III. S. 142.

² Balzac: Œuvres Complètes, Paris 1869, I. S. 3.

Methodologie. Was dagegen Marx als Gattung bezeichnet, ist vor allem etwas sich gesellschaftlich-geschichtlich ununterbrochen Wandelndes, ist weder in ertötender Allgemeinheit aus dem Entwicklungsprozeß herausgehoben, noch eine Abstraktion, die der Einzelheit und der Besonderheit ausschließend gegenübersteht; die Gattung befindet sich also subjektiv wie objektiv ununterbrochen inmitten eines Prozesses, sie ist ein niemals gleichbleibendes Ergebnis der Wechselbeziehungen zwischen größeren und kleineren, mehr oder weniger naturhaften oder höher organisierten menschlichen Gemeinschaften bis hinunter zu den Taten, Gedanken und Gefühlen eines jeden Einzelnen, die alle – das Endergebnis modifizierend, daran bildend – in dieses einmünden. Marx hebt diese Einheit von Individuum und Gattungswesen energisch hervor. In den diesbezüglichen Betrachtungen, die wir bereits in anderen Zusammenhängen zitiert haben, sagt er: »Das individuelle und das Gattungsleben des Menschen sind nicht *verschieden*, so sehr auch – und dies notwendig – die Daseinsweise des individuellen Lebens eine mehr *besondere* oder mehr *allgemeine* Weise des Gattungslebens ist, oder je mehr das Gattungsleben ein mehr *besonderes* oder *allgemeines* individuelles Leben ist. Als *Gattungsbewußtsein* bestätigt der Mensch sein reelles *Gesellschaftsleben* und wiederholt nur sein wirkliches Dasein im Denken, wie umgekehrt das Gattungsein sich im Gattungsbewußtsein bestätigt und in seiner Allgemeinheit als denkendes Wesen, für sich ist¹.«

Es handelt sich in diesem Prozeß um eine Dialektik der Einzelheit und ihrer Verallgemeinerung in den Objektivationen der Tätigkeit der Einzelnen; vor allem also in der Arbeit. Ein jedes Arbeitsprodukt entsteht aus Leistungen von Einzelnen, sein Wesen ist jedoch auf objektive Notwendigkeiten materieller und gesellschaftlicher Natur begründet. Ist es nicht diesen gemäß hervorgebracht, so ist der ganze Arbeitsprozeß vertan, man kann es im genauen Sinn gar nicht mehr als Arbeitsprodukt betrachten, obwohl es in subjektiver Hinsicht ein solches ist. Darum kann, wie früher angedeutet, die Archäologie aus Arbeitsprodukten verschollener Kulturen deren Inhalte, Formen, Wesen, Struktur etc. entziffern. Denn sie zeigen in objektivierter Gestalt das Entscheidende an den objektiv vorhandenen gesellschaftlichen Bedürfnissen und an der Weise ihrer jeweils möglichen optimalen Befriedigung. Ihr Wandel ist der beste Kompaß, um die aufwärts oder abwärts führenden Wege, die Epochen der Stagnation etc. in diesen Kulturen zu entdecken.

¹ Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, Wk. a. a. O. Band III. S. 117.

Bis zu leisen Nuancen lassen sich aus ihnen deren Verwandtschaften und Abweichungen ablesen. All dies zeigt uns von einer neuen Seite die uns bereits bekannte Rolle des Subjekts in solchen Arbeitsprozessen; sie ist eine objektivierende, eine von der Partikularität des Subjekts wegführende: die besonderen Fähigkeiten, Eigenschaften, etc. des Subjekts sind für diesen Prozeß immer unentbehrlich, zuweilen von höchster Wichtigkeit, sie können sogar unter bestimmten Umständen die unmittelbaren Vehikel des Fortschritts, der Weiterbildung der Gattung sein, jedoch stets nur insofern, als sie sich restlos in die gerade damals ausschlaggebende Objektivität umzusetzen imstande sind, als sie in der Objektivation die Spuren ihrer Partikularität ablegen. Und es ist klar, daß die aus der Arbeit sich entwickelnde Wissenschaft diesen Charakter noch ausgeprägter aufweist. Die stimulierende, Leistungen auslösende Funktion der gesellschaftlichen Bedürfnisse und der Zwang, das Ansich des Seins, seine vom Bewußtsein unabhängige Beschaffenheit in getreuer Annäherung zu erfassen und darzustellen, äußert sich noch prägnanter. So viel Genialität auch zur Entdeckung gewisser Wahrheiten nötig ist, diese selbst tragen keine Spuren mehr davon an sich; sie sind wahr gerade in ihrer von jeder Subjektivität gereinigten Objektiviertheit, sie können erst gerade dadurch zu einem Fortschritt der menschlichen Gattung führen.

Von diesen Kontrastbildern aus gesehen erscheint das Wesen der ästhetischen Subjektivität in einer klareren Beleuchtung als bisher: wie in anderen Wesenskomplexen so spitzt sich auch in der Existenz als Gattungswesen der Unterschied zwischen Tier und Mensch in dem Gegensatz zu, daß bei jenem die Gattung nur ein objektives Sein hat, während sie bei diesem nicht nur mehr oder weniger deutlich ins Bewußtsein treten kann, sondern auch dieses Bewußtsein zu einem immer wesentlicheren Moment des objektiven Seins der Gattung wird. Natürlich ist die Bewußtheit in allen bisher erwähnten Gattungstätigkeiten der Menschen als unerläßlicher Bestandteil mitenthalten, da jedoch überall, wie gezeigt wurde, die Objektivität übergreifend wirken muß, kann der subjektiven Bewußtheit im Endergebnis keine entscheidende Bedeutung zufallen; sie ist unentbehrlich für die Genesis der menschlich-gattungsmäßigen Gebilde, hat aber damit ihre Rolle ausgespielt; diese sind gerade in ihrer Objektivität Träger und Weiterführer dessen, was wir menschliche Gattung nennen. Eine qualitativ andere Rolle spielt die Subjektivität in Ethik und Ästhetik. Jene – um für unsere jetzigen Betrachtungen Ethik und Moralität einheitlich zusammenzufassen – regelt ja gerade die subjektive Seite der menschlichen Praxis. Es versteht sich von selbst, daß jede Tathetischen Charakters eine Intention auf Bewahrung und Weiterbildung des

Menschengeschlechts hat; einerlei, wie weit diese Bezogenheit im jeweiligen Handelnden bewußt wird. Denn Pflichtgefühl oder Pflichtverletzung, Tugend oder Laster etc. gehören durch die von ihnen ausgelösten Folgen zu den Aufbausteinen jenes Gebäudes, das die Gattung für die Menschen vorstellt. Indem sie nun auf diese Weise positive oder negative, weitertreibende oder retardierende Spuren hinterlassen, kommen sie in eine unmittelbare Nähe solcher Gebilde wie Recht, Staat etc., in denen die inneren Kämpfe der Menschheit jeweils eine bestimmte Entwicklungsetappe fixieren, die, wenn auch in einem abgezogenen, vermittelten Sinn, ebenfalls zu jenen Objektivationen gehören, die uns ein Ablesen und Deuten dessen ermöglichen, was die menschliche Gattung war und ist. Ein Unterschied ist freilich da, wenn auch die Grenzen oft verschwimmen, die nähere Erforschung ist aber hier nicht unsere Aufgabe.

Vielleicht noch klarer ist die Beziehung der Gesinnungsseite der Moral zur Gattung als Subjekt. In der moralischen Gesinnung als solcher ist einerseits eine Intention auf Verallgemeinerung enthalten – theoretisch wurde diese ihre Wesensart am prägnantesten von Kant ausgearbeitet –, und da die Richtung des Hinausgehens über die unmittelbare Partikularität des Subjekts doch im Bereich der Gesinnung, der Subjektivität bleiben muß, ist es klar, daß die Intention, mit größerer oder geringerer Deutlichkeit, auf das Gemeinsame in den menschlichen Gesinnungen, auf das Gattungsmäßige in ihnen zielen muß. Andererseits ist das wesentliche Moment, der Knotenpunkt dieser Sphäre, die moralische Entscheidung, doch unlösbar in der Persönlichkeit des Einzelmenschen verankert. Diese nirgends völlig aufhebbarer Polarität des partikular Individuellen und des gattungsmäßig Allgemeinen im moralisch handelnden Subjekt ergibt eines der fundamentalen Probleme der Ethik. Wir können uns hier nicht auf die äußerst verschiedenen Lösungen, die die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung produziert hat, auch nur andeutend einlassen. Um so weniger, als die Feststellung der Tatsache, daß eine derartige Polarität und Spannung die Eigenart eines so wichtigen Lebensgebiets, wie das des moralischen Handelns, weitgehend beherrscht, für unsere gegenwärtigen Erkenntnisziele vollständig genügt.

Es handelt sich also schon hier nicht darum, daß die Subjektivität in die Objektivität aufgehoben werden würde, wie in Arbeit oder Wissenschaft, sondern darum, daß die partikuläre Individualität, sich dem Gattungsmäßigen nähernd, eine Verallgemeinerung an sich selbst vollzieht und erfährt, jedoch eine solche, die zwar teilweise ihre bloß partikularen Züge abstreift oder wenigstens neutralisiert, ohne jedoch damit die wirkliche Eigenart der Indivi-

dualität zu vernichten, ja im Gegenteil dieser – ihrem Wesen – eine Verstärkung, eine Intensivierung gibt. Diese entscheidende strukturelle Eigenart erscheint oft in einer verzerrten Form. Bei Kant darum, weil er aus der hier vorhandenen dialektischen Spannung und Widersprüchlichkeit einen metaphysisch starren Gegensatz zwischen empirischem und intelligiblem Ich macht; bei romantischen Ethikern, wie beim jungen Schleiermacher, oder bei den Existenzialisten, weil sie vor einer dialektischen Aufhebung des bloß Partikularen zurückschrecken.

Die hier gemeinte spezifische Art der Verallgemeinerung, diese besondere Art der Aufhebung der Subjektivität, in welcher sie – gerade als Subjektivität – auf eine höhere Stufe gehoben wird, muß ins Auge gefaßt werden, wenn wir die subjektive Seite der Beziehung von Individuum und Gattung im Ästhetischen begreifen wollen. Wir haben bereits gesehen, daß die Lage im Ästhetischen paradoxer ist, als im Gebiet der ethischen Praxis: diese bleibt ihrer Struktur nach auf die Subjektivität zentriert, denn selbst, wenn das Subjekt für die Folgen seiner Tat sich als verantwortlich weiß, ist in diesem Akt ganz deutlich eine Rücknahme des objektiven Tatbestandes (freilich mit seiner gesamten objektiven Dialektik) in das ethische Subjekt enthalten. Diese Rücknahme läßt jedoch die objektive Welt völlig unberührt. Ja gerade die moralische Verantwortung involviert das Postulat für das Subjekt: diese, so wie sie an sich ist, zu erkennen. Der Vorwurf, der im Akt der Verantwortlichkeit oft und notwendig auftaucht: »das oder das hätte ich wissen müssen«, zeigt, daß selbst die extremste Gesinnungsethik nicht von der Pflicht, die objektive Wirklichkeit, so wie sie ist, zu erkennen, dispensiert werden kann. Daß sie dann die der Tendenz nach, den moralischen Verpflichtungen entsprechend, möglichst richtig erkannte gesellschaftliche Wirklichkeit bejahen oder verneinen kann, ändert nichts an dieser Beschaffenheit des ethischen Verhaltens.

Das ästhetische Subjekt als solches kann aber ohne entsprechende Objektbeziehung gar nicht zustande kommen. Eine solche temporäre Umwandlung des ganzen Menschen, die dieses Subjekt in ihm aktuell macht, aus dem Schlummer der Potentialität erweckt, kann sich nur in der lebendigen Beziehung zum Kunstwerk realisieren, sei es im Gerichtetsein auf ein werdendes, wie im schöpferischen Verhalten, sei es als Rezeption des bereits ästhetisch Geformten. Jedoch als Verwirklichungen der ästhetischen Subjektivität erscheinen beide subjektiven Akte doch als bloß abgeleitete: erst das Kunstwerk selbst ist ihre adäquate, echtgeborene Verwirklichung. Damit zeigt sich wiederum die Mimesis als das Urphänomen auch der ästhetischen Subjektivität.

tät. Dieser mimetische Grundcharakter scheidet Gebilde und Akte in Ästhetischen vom moralischen Subjektverhalten; in diesem ist die richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit nur Mittel zu einer ethischen Praxis, in jenem wird die ganze menschliche Praxis, die moralische natürlich mitinbegriffen, zum bloßen Stoff, höchstens zu einem der Formelemente der ästhetischen Mimesis.

Von diesem Gesichtspunkt muß die Beziehung der ästhetischen Subjektivität zum Gattungsbewußtsein betrachtet werden. Sie unterscheidet sich von jeder bisher behandelten dadurch, daß sie nicht unmittelbar, auch nicht objektiv an der Ausbildung und Weiterbildung der Gattung selbst mitwirkt, sondern ausschließlich an der des Gattungsbewußtseins. Was auf anderen Gebieten nur episodisch ins Bewußtsein tritt, daß nämlich alles, was die Menschheit vollbracht, die Erkenntnis, die Nutzbarmachung, die Unterwerfung der Natur, der Ausbau der Beziehungen der Menschen zueinander, die Höherentwicklung und das Humanisieren des Menschen, daß all dies das Produkt der Menschen selbst ist, wird hier mit unmittelbarer Evidenz in den Mittelpunkt gehoben. Wie in allen unseren bisherigen Untersuchungen kommt es auch hier mehr auf die Sache selbst an, als auf ihre unmittelbaren, bewußtseinsmäßigen Reflexe, die, wie wir sehen konnten, auch falsch sein können, ohne daß damit die fundamentalen Tatbestände umgestoßen würden. Diese Sache selbst ist im jetzt behandelten Fall die spezifische dialektische Einheit, d. h. die Einheit der Einheit und Verschiedenheit, wie Hegel es ausdrückt, der individuellen Subjektivität mit der Gattung. Schon in bezug auf das Leben selbst protestiert Marx gegen ein trennendes Einandergegenüberstellen von Individuum und Gattung: »Das individuelle und das Gattungsleben des Menschen sind nicht *verschieden*, so sehr auch – und dies notwendig – die Daseinsweise des individuellen Lebens eine mehr *besondere* oder mehr *allgemeine* Weise des Gattungslebens ist, oder je mehr das Gattungsleben ein mehr *besonderes* oder *allgemeines* individuelles Leben ist¹.« Daraus folgt, daß auch im Alltagsleben diese Dialektik vom konkreten Inhalt diktiert ist: der Inhalt der Taten, Gedanken, Gefühle, etc. des jeweiligen Menschen in der jeweiligen gesellschaftlich-geschichtlich bestimmten Situation entscheidet darüber, ob diese Komponenten einer widerspruchsvollen Einheit konvergierende oder divergierende Richtungen einschlagen und welche von ihnen zum übergreifenden Moment wird. Wir haben gesehen, daß die bloße Tatsache der mora-

¹ Ebd.

lischen Intention ein Gerichtetsein auf das Gattungsmäßige im Menschen mitenthält. Das Spezifische der ästhetischen Subjektivität besteht nun darin, daß diese Intention sich primär nicht bloß im Subjekt selbst verwirklicht, vielmehr als in einer »Welt« objektiviert erscheint. Alles, was diese bildet, was in ihr vorkommt, was mit ihr direkt oder indirekt in Beziehung steht, muß eine tiefe, objektive (jede Gegenständlichkeit inhaltlich wie formell bestimmende) Sinnhaftigkeit besitzen, die jedoch immer und überall im Menschen selbst verankert ist. Es ist klar, daß das Subjekt einer solchen »Welt« unmöglich das Individuum in seiner unmittelbaren Partikularität sein kann. Dieses entwirft zwar auch im Alltagsleben immer wieder Bilder von solchen »Welten«; man denke etwa an Tagträume, etc. Solche Einbildungen sind jedoch bei jedem normalen Menschen des Alltags ausdrücklich als rein subjektive charakterisiert, ihnen vom Subjekt aus Objektivität zuzusprechen ist bereits ein Abgleiten ins Pathologische. Ernst Bloch hat solche Tagträume am sorgfältigsten analysiert, und indem er die so entstehenden Wünsche scharf vom Begehren unterscheidet, zieht er von einem anderen Gesichtspunkt aus dieselbe Grenze, wie wir es eben taten: der Wunsch bleibt vollständig im – partikularen – Subjekt stecken, das Begehren dagegen ist auf eine Tat in der objektiven Wirklichkeit gerichtet, d. h. deren Unabhängigkeit vom Subjekt ist, mehr oder weniger bewußt, in beiden Fällen gleicherweise, wenn auch durchaus verschieden, mitgesetzt. Bloch führt aus: »Das Verlangen des Wunsches steigt gerade mit der Vorstellung des Besseren, gar Vollkommenen seines erfüllenden Etwas... Wo also die Vorstellung eines Besseren, schließlich wohl Vollkommenen, da findet Wünschen statt, gegebenenfalls ungeduldiges, forderndes. Die bloße Vorstellung wird so zu einem *Wunschbild*, sie ist mit dem Cachet versehen: So sollte es sein. Aber hierbei ist das Wünschen, so heftig es auch sei, vom eigentlichen »Wollen« durch seine passive, dem Sehnen noch verwandte Art unterschieden. Im Wünschen liegt noch nichts von Arbeit oder Tätigkeit, alles Wollen ist dagegen ein Tunwollen. Man kann wünschen, daß morgen schönes Wetter sei, obwohl man nicht das mindeste dazu tun kann. Wünsche können sogar völlig unvernünftig sein, sie können darauf gehen, daß X oder Y noch am Leben sei; es ist gegebenenfalls sinnvoll, das zu wünschen, aber sinnlos es zu wollen. Daher bleibt der Wunsch auch dort, wo der Wille nichts mehr ändern kann. Der Reumütige wünscht, daß er eine Handlung nicht vollbracht hätte, er kann dies nicht eben wollen. Auch der Murlose, der Zauderer, der oft Enttäuschte, der Willenschwache, sie haben Wünsche, sogar besonders starke, ohne daß sie zum Tunwollen bewegen. Ferner läßt sich Verschiedenes wünschen, die Wahl

ist hier eine Qual, aber nur eines davon läßt sich wollen; der Wollende dagegen hat bereits vorgezogen, er weiß, was er lieber will, die Wahl liegt hinter ihm ¹.«

Erst ein Hinausgehen über die Partikularität des Subjekts kann die subjektiv bearbeiteten mimetischen Gebilde in die spezifische Objektivität des Ästhetischen erheben, wodurch sie nicht mehr als rein subjektive Reaktionen auf eine von der Subjektivität unberührte Außenwelt dieser gegenüberstehen, sondern sich zu einer selbständigen Objektivität *sui generis* konstituieren. (Darin kann man auch von dieser Seite einen der wichtigsten Unterschiede zwischen Künstler und Dilettant oder Stümper finden.) Dieses Hinausgehen über die partikuläre Subjektivität des Alltagsleben ist dem Wesen nach zumindest ebenso entschieden wie in der Wissenschaft oder Moral, obwohl die Art seiner Verwirklichung lange nicht so radikal zu sein scheint. Denn während sowohl der Akt des Desanthropomorphisierens im wissenschaftlichen Verhalten wie – wenigstens sehr oft – das Wirken der moralischen Gebote eine deutliche Abgrenzung gegenüber der Partikularität des Subjekts zustande bringen, scheinen im Ästhetischen die Grenzen vollständig zu verschwimmen, ja es scheint, als ob im Vollzug der ästhetischen Setzung (im Werk, im Schaffen, in der Rezeption) eine ausschließliche und reine Subjektivität entstehen würde. Und das ist nicht bloß ein Schein, denn es gibt keine menschliche Tätigkeit, in welcher die Subjektivität, die Individualität in derart unmittelbarer Evidenz zum Ausdruck käme, keine in welcher das persönliche Moment eine derartige jede Gegenständlichkeit konstituierende, für alle Zusammenhänge ausschlaggebende Bedeutung hätte, wie in der Sphäre des Ästhetischen. Gerade darum ist jedoch der Übergang ins Gattungsmäßige, die Erhebung über die bloße Partikularität des Menschen in seiner alltäglichen Unmittelbarkeit hier ebenso unerläßlich, wie in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie in der moralischen Praxis.

Die besondere Art dieser Wandlung des Subjekts ist durch den Charakter der Objektivation bestimmt. Überall sonst bleibt nämlich die Objektivität der Objektwelt unberührt; dadurch daß sie möglichst adäquat erkannt und durch menschliche Praxis verändert wird, wird an ihrer Objektivität nicht gerüttelt, ja, wie wir gesehen haben, setzen sogar die subjektiven Wünsche, Tagträume etc. gerade diese ihre Unerschütterbarkeit voraus. Einzig und allein die Kunst schafft – mit Hilfe der Mimesis – ein objektiviertes Gegen-

¹ E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin 1954, Band I, S. 58 f.

bild zur wirklichen Welt, das sich selbst zu einer »Welt« abrundet, das in dieser Selbstvollendung ein Fürsichsein besitzt, in welcher die Subjektivität zwar aufgehoben wird, wobei aber das Aufbewahren und das Erheben auf eine höhere Stufe die übergreifenden Momente bleiben. Die derart aufgehobene Subjektivität erweckt nun das Gattungsbewußtsein, das jeder menschlichen Persönlichkeit, mehr oder weniger bewußt, stets immanent ist. Das erklärt die Eigenart dieser Wandlung der Subjektivität: sie wird echter und tiefer subjektiv, die Persönlichkeit gewinnt ein erweitertes und fester umrissenes Herrschaftsgebiet als im Alltagsleben, und zugleich geht sie über die ihr darin eigene Partikularität weit hinaus. Die »Welt« des Kunstwerks, in welcher diese die Subjektivität derart bewahrende Objektivation vor sich geht, ist eben eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit: eine Mimesis, welche die dem Menschen gegebene – sowohl die von ihm geschaffene und geformte wie die von ihm unabhängig existierende – Welt vom Standpunkt dieses schöpferischen Prozesses betrachtet und reproduziert. Die Wandlung des Subjekts, seine Überwindung der Partikularität des Alltagslebens ist der Prozeß, es selbst so umzuformen, daß es fähig werde, ein »Spiegel der Welt« zu sein, wie Heine von Goethe sagt. Die Tiefe der richtigen Welterkenntnis und des richtigen Icherlebens fallen hier zu einer neuen Unmittelbarkeit zusammen.

Die Umsetzung dieses Tatbestandes in eine philosophische Terminologie mag streckenweise paradox klingen. Ihre Schwierigkeit liegt nicht zuletzt darin, daß Kategorien und deren Beziehungen angewendet werden müssen, die auf die objektive Wirklichkeit selbst bezogen, als Kategorien der Erkenntnis eine idealistische Verzerrung hervorbringen müßten. Über dieses Problem im allgemeinen wurde hier bereits gesprochen. Jetzt handelt es sich um die – ästhetisch-rationale – Urform der zentralen Kategorie des modernen objektiven Idealismus, um das identische Subjekt-Objekt. Über ihre die Erkenntnis verzerrenden Folgen habe ich in anderen Werken gesprochen¹. Hier ist deutlich sichtbar, daß es sich in der Ästhetik nicht um ein identisches Subjekt-Objekt im strikten Sinne handelt. Der ästhetische Tatbestand selbst ist an sich höchst einfach und wird durch unzählige Fakten der Geschichte belegt. Immer wieder erfahren wir im Laufe der Kunstentwicklung – wovon uns möglich ist, die Privatpersönlichkeit der Künstler zu kennen –, daß ihre in ihren Werken objektivierte Individualität mit jener identisch und zugleich

¹ Vgl. mein Buch über den jungen Hegel.

nicht identisch ist, daß jene in diese in der von uns kategoriell geschilderten Weise aufgehoben wurde.

Die Schwierigkeit, diesen Prozeß begrifflich zu fassen, ist eine doppelte. Erstens kann es für diese Selbstaufhebung der Partikularität kein konkretes Kriterium geben, wie dies in der wissenschaftlichen Widerspiegelung oder in der ethischen Praxis doch vorhanden ist. (Die in diesen Gebieten entstehenden Probleme können hier nicht behandelt werden. Es ist aber klar, daß das Prinzip des Desanthropomorphisierens bzw. die ethischen Normen, bei aller Problematik in ihrer Anwendung auf konkrete Einzelfälle, doch einen deutlichen Kriteriumscharakter besitzen.) Aber trotz dieses Fehlens von konkreten Maßstäben herrscht hier keine Willkür. Das partikulare Subjekt des Künstlers muß sich – in Hinsicht auf die Verwandlung seiner Subjektivität – à corps perdu in den Schaffensprozeß werfen. Dessen Gelingen hängt – Begabung vorausgesetzt – gerade davon ab, ob und wie weit er fähig ist, in sich das bloß Partikulare abzustreifen und in sich selbst das Gattungsmäßige nicht nur zu finden und klarzulegen, es vielmehr als das Wesen gerade seiner Persönlichkeit, als das organisierende Zentrum ihrer Beziehungen zur Welt, zur Geschichte, zum gegebenen Moment im Entwicklungsprozeß der Menschheit und zu ihrer Bewegungsperspektive – und zwar als tiefsten Ausdruck der Widerspiegelung der Welt selbst – erlebbar zu machen. Es ist klar, daß es prinzipiell unmöglich ist, in den unmittelbaren oder in den künstlerischen Erlebnissen ein apriorisches Kriterium aufzufinden, das mit untrüglicher Sicherheit darüber befinden könnte, welche erlebt und evokativ gemachte Widerspiegelung der Wirklichkeit, welche Gruppierung solcher Erlebnisse, welche Bewertung ihres Wesens und ihrer Zusammenhänge der partikularen Subjektivität und welche dem Gattungsbewußtsein angehört. Das nie zu Ruhe kommende, bei jedem Zug der künstlerischen Arbeit immer wieder einsetzende Ringen der großen Künstler um das, was sie sehr oft einfach treue Wiedergabe der Natur nennen, besteht, subjektiv angesehen, gerade darin: die Wirklichkeit von der Warte der Menschengattung zu betrachten. Denn abstrakt angesehen ist sehr vieles naturwahr, was diese Höhe nicht erreicht; das Ausgeschiedene, Verworfene etc. ist oft, rein als Widerspiegelung eines Stückes der Wirklichkeit, ebenso wahr, wie das, was in den Werken als endgültig stehenbleibt.

Worin besteht also das Prinzip des Weglassens? In sehr vielen Fällen – und diese sind eben für unser Problem wichtig – darin, daß die hier gemeinte, unmittelbar subjektiv bleibende Objektivität, d. h. die Subjektivität des Gattungsbewußtseins gerade durch eine solche Wahl gefördert wird, während im

entgegengesetzten Fall bloß die Subjektivität des partikularen Subjekts (»le monsieur« nannte es mit grimmiger Selbstironie Flaubert) zur Geltung gelangt. Tolstoi, der sich mit dieser Frage viel beschäftigt hat, sagt einmal zu Gorki: »Wir sind alle schreckliche »Erfinder«. Ich auch. Manchmal beim Schreiben tut mir plötzlich jemand leid, ich verleihe der Gestalt rasch einen besseren Zug, und einer anderen nehme ich einen fort, damit ihre Umgebung nicht allzu schwarz wird ... Man schildert nicht das wirkliche Leben, so wie es ist, sondern was man selbst vom Leben denkt. Wer hat einen Nutzen davon, zu wissen, wie *ich* diesen Turm sehe, oder das Meer, oder den Tataren da? Was ist daran interessant oder notwendig?¹« Ebenso bewußt stellt Theodor Fontane diesen Widerspruch bei sich selbst dar. Er nennt ihn den von »unserer Natur« und »unserem Geschmack« und sagt: »Soll unser Geschmack ... unsere *Produktion* bestimmen, so läßt uns die Natur, die andere Wege ging, im Stich, und wir scheitern. Wir haben dann unseren Willen gehabt, aber das Geborene ist tot.²« Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Es ist jedoch wahrscheinlich nützlicher, diese Sachlage auch von einer anderen Seite zu betrachten. Da zeigt sich einerseits – worauf der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe das größte Gewicht legt – die entscheidende Bedeutung der Wahl des Motivs, des Themas für das Schicksal des ganzen Werks; beide sind der Ansicht, daß ein Mißlingen bei dieser Wahl selbst die größte Begabung, die bewußteste Kunst zum Scheitern verurteilt. Darin kommt vor allem die uns gut bekannte mimetische Objektgebundenheit einer jeden ästhetischen Subjektivität zum Vorschein. Aber darüber hinaus, da diese bloß einen Zusammenhang überhaupt bestimmt, muß die Frage auftauchen: warum das eine Thema oder Motiv günstig, das andere ungünstig auf das Schaffen wirkt? Die Antwort kann nur dahingehend lauten, daß das fördernde Prinzip in einer ästhetischen Verallgemeinerung liegt; d. h. daß bereits die Wahl des Themas oder des Motivs das schöpferische Subjekt dem Gattungsbewußtsein näherrückt oder es von ihm entfernt, ihm in der Überwindung der eigenen Partikularität hilft oder seine Anstrengungen, darüber

¹ Gorki: Erinnerungen, Berlin 1928, S. 71.

² Zitiert in meinem Buch: Die deutschen Realisten des 19. Jahrh., S. 260. (Jetzt in: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten, Werke Band 7.) In den weiteren Ausführungen dieses Aufsatzes wird auch gezeigt, wie das Heruntersinken des echt realistischen Dichters Fontane auf das Niveau einer guten Belletristik zuweilen zustande kommt, was selbstredend nur die objektive Werkseite des hier von der Seite des Subjekts behandelten Dilemmas ist.

hinauszugelangen, hemmt. Andererseits – jedoch im engen Zusammenhang mit dem eben Ausgeführten – soll daran erinnert werden, wie oft in den Selbstbetrachtungen bedeutender Künstler die Beobachtung auftaucht: das von ihnen entworfene oder begonnene Werk lebe ein Eigenleben, unabhängig von ihrem Wollen und Wünschen. Wenn der Künstler die Gesetze verletzt, wonach das entstehende Werk angetreten ist, verurteilt er sich abermals zum Scheitern. Die aus dieser Lage erwachsenden Widersprüche sind äußerst mannigfaltig. Es kann sich um Umfang oder Genre handeln. Thomas Mann schreibt z. B., daß er den »Zauberberg« als Erzählung, gewissermaßen als Pendant zum »Tod in Venedig« entworfen hat; gegen seine ursprüngliche Absicht wurde daraus unter seinen Händen ein großer Zeitroman. Es kann sich um Konflikte jenes Typs handeln, wie wir sie eben an den Beispielen von Tolstoi und Fontane aufzeigten. Und derartige Widersprüche können bis in das Zentrum der Weltanschauung hineinragen, wie dies Engels bei Balzac nachwies. Gerade damit steht das Problem in voller Deutlichkeit vor uns: die partikuläre Subjektivität Balzacs war die eines normal intelligenten Legitimisten; von hier aus wäre es unmöglich gewesen, eine »menschliche Komödie« zu schaffen, eine wichtige Übergangskrise der Menschengattung umfassend und endgültig darzustellen. Die seit Bestehen der Kunst immer wieder auftauchenden Mythen und Theorien über höhere Inspiriertheit des künstlerischen Schaffens enthalten – freilich neben den in späten Stadien immer wieder auftauchenden subjektivistisch-irrationalistischer Auslegungen – etwas vom Wesen dieser Sachlage, wenn auch in einer oft stark verzerrenden Form.

Die zweite Schwierigkeit im Erfassen der Beziehung zwischen individuellem und gattungsmäßigem Bewußtsein liegt darin, daß letzteres subjektiv-unmittelbar überhaupt nicht oder höchstens vorwegnehmend utopisch gegeben ist. Die Menschen erleben unmittelbar gesellschaftliche Bindungen, wie Familie, Klan, Kaste, Stamm, Klasse, Nation etc., aber nicht oder höchst selten unmittelbar die Menschheit als Einheit der Gattung (und auch dann zumeist mit falschem Bewußtsein). Diese kann erst im Zustand einer sozialistisch geeinten Menschheit zum unmittelbaren Erlebnis des Alltags werden. Objektiv ist sie freilich seit dem Menschwerden des Menschen vorhanden und entwickelt sich extensiv wie intensiv immer stärker. Anfangs ist sie nur als reines Ansich, als die gleiche anthropologische Beschaffenheit vorhanden; mit dem Wachstum und dem Reicherwerden der gesellschaftlichen Beziehungen entwickeln sich immer größere Einheiten, die die Menschen als Grundlagen ihrer – physischen und geistigen – individuellen Existenz zu erleben gezwungen sind. Mit dem

Kapitalismus entsteht der Weltmarkt und auf seiner Basis eine reelle Weltgeschichte: zwar noch immer ein Ansich der Menschengattung, aber natürlich ein Ansich qualitativ höherer Ordnung als das ursprünglich bloß anthropologische, weil damals die Zusammengehörigkeit nur als Ergebnis von Katastrophen, als »Schicksal« erlebt wurde, während jetzt die menschliche Praxis, bei Strafe des Untergangs, gezwungen ist, sich ununterbrochen mit der konkret gewordenen Totalität der Menschen auseinanderzusetzen, und weil die Zahl jener, bei denen dieses Ansich der Gattung zu einem bejahten Füruns wird, in ständigem Wachsen begriffen ist, ebenso wie die Zahl jener – wenn auch in geringerem Maßstabe –, die ihre volle Realisierung bereits aktiv erstreben.

Trotz einer derartig eindeutigen Entwicklungslinie besteht für die ästhetische Subjektivität das bereits angedeutete Problem. Denn es gehört zum Wesen der Kunst, nicht utopisch zu sein. Für die überwältigende Mehrheit der Künste, Kunstarten und Werke ist es unmöglich, die Perspektive der Zukunft anders darzustellen, als in der Form einer angedeuteten, mehr oder weniger sichtbar gemachten Bewegungsrichtung der gestalteten Gegenwart. Philosophie, Wissenschaft oder Publizistik waren und sind imstande, in abstrakten Voraussagen eine Verwirklichung ihrer Perspektiven begrifflich vorwegzunehmen. Das mag inhaltlich wie formal noch so utopisch ausfallen, die Tatsachen der Geschichtsentwicklung mögen noch so oft und noch so kraß die Unrichtigkeit der meisten Details zur Anschauung bringen – wenn der utopische Gedanke, in einem großen welthistorischen Sinn, die Richtung jenes Entwicklungsweges einschlägt, den die Menschengattung geht, erwächst die utopische Vorwegnahme zu einer progressiven geistigen Macht. So bereits im Naturrecht und in der Ethik der Stoa, so in den Erklärungen der Menschenrechte der großen bürgerlichen Revolutionen, so in den Zukunftsaussagen der bedeutenden Utopisten von Morus bis Fourier. Und in qualitativ höherer Weise bei Marx, Engels und Lenin. Für die Wissenschaft ist es freilich prinzipiell möglich, wahre Perspektiven der Zukunftsentwicklung aufzudecken. Es genügt dabei, auf die Bestimmung der zwei Perioden des Sozialismus in der »Kritik des Gothaer Programms« von Marx hinzuweisen. Es geht freilich schon aus dem bisher Ausgeführten klar hervor, daß der Inhalt solcher Aussagen nur das Allerallgemeinste treffen kann; sobald sie auf Konkretes eingehen, entsteht selbst bei hervorragenden Denkern, die vieles auf dem Niveau der Allgemeinheit genial vorwegnehmen, eine absurde, oft unsinnige Phantastik (man denke z. B. an Fourier).

Es war unvermeidlich, daß auch die ästhetische Theorie von solchen Gedankenströmungen beeinflusst wurde. Ihr Zurückbleiben hinter der künstlerischen

schen Praxis wird gerade bei einem solchen Thema klar sichtbar, insbesondere darum, weil, wie wir bereits gesehen haben, gerade der spezifische Charakter der künstlerischen Verallgemeinerung verkannt und nach dem Muster der wissenschaftlichen oder philosophischen aufgefaßt wurde. Die gesellschaftlich-geschichtlich notwendige Ungeklärtheit in der Auffassung der Realität der Menschengattung paart sich nun in der ästhetischen Theorie mit ihrer eigenen Unklarheit bezüglich der künstlerischen Verallgemeinerung. Das bringt die verworrene und irreleitende Kategorie des »allgemein Menschlichen« hervor. Über deren problematisches Wesen haben wir bereits gesprochen. Für unsere jetzt zu behandelnde Frage hat die Idee des »allgemein Menschlichen« in der ästhetischen Theorie und Praxis zur Folge, daß die Menschheit darin zu den konkreten Formen der menschlichen Beziehungen, vor allem zu Klasse und Nation, in einen ausschließenden metaphysischen Gegensatz gesetzt wird. Indem nun diese konkreten Bindungen und Verbindungen der Menschheit, deren Einwirkungen auf das konkrete Was und Wie einer jeden Persönlichkeit, jeder menschlichen Beziehung, jeden Schicksals etc. unermesslich sind, auf ein Niveau des Sekundären, des gedanklich zu vernachlässigenden herabgesetzt werden, entsteht zwangsläufig eine blasse, abgezogene, blutlose Konzeption vom Menschen selbst. Und auch die Konflikte, die das Leben der Menschen erfüllen, die von ihnen ausgelösten Taten und Gefühle sind wesentliche Bestandteile einer jeden konkreten Individualität. Fallen sie weg, werden sie übersprungen, in den Hintergrund gedrängt, so steigert sich die Abstraktheit des »allgemein Menschlichen« noch mehr. Es ist kein Zufall, daß diese Leere desto stärker herrscht, je mehr Kunst und Kunsttheorie sich vom Leben ihrer Gegenwart entfernen und im schlechten Sinne akademisch werden ~~(um Mißverständnisse zu verhüten: es gibt auch einen dekadenten, avantgardistischen Akademismus, man denke an die »Oh Mensch!« – Periode des Expressionismus, an die Abstraktion der »Condition humaine« etc.)~~. Künstlerisch muß ein solcher aus Prinzip entleerter Gehalt zu einem abstrakt-gekünstelten Formalismus führen, einerlei ob dieser klassizistisch oder surrealistisch ist. Und der einer jeden Konkretheit, eines jeden lebenswahren Gehalts beraubte Inhalt kann nur einen konturlosen Kosmopolitismus, ein solipsistisches Verzweiflungsbild etc. ergeben. Die einseitige, die realen Verwicklungen ausschaltende, direkte Orientierung auf das Gattungsmäßige im Menschen muß also auch den Begriff und das Bild gerade auch der Menschheit verarmen und verzerren.

Die Richtigkeit dieses Gedankengangs schließt natürlich nicht die Möglichkeit aus, jene Erlebnisse der Existenz der Menschengattung, deren gedankliche

Reflexe wir früher analysiert haben, auch zur künstlerischen Gestalt zu erheben. Will man dies ästhetisch begreifen, so muß man sich vor Augen halten, daß eine konkret-utopische künstlerische Darstellung an sich noch unlösbarere Widersprüche enthält als eine begriffliche Vorwegnahme der Zukunft. Die Steigerung liegt darin, daß ein gedankliches Erfassen bestimmter auf das Kommende bezüglicher Gesetze und Tendenzen prinzipiell nicht unmöglich ist, aber für die Widerspiegelungsart der Kunst nur sehr ausnahmsweise Bedeutung erlangen kann. Hier stößt gerade die ästhetische Mimesis gegenüber einer Gegenstandswelt, deren Inhalte, Zusammenhänge, Beziehungen etc. uns in ihrer Konkretheit verschlossen sind, auf unüberwindbare Hindernisse. Die Kunst hat also einen viel entschiedeneren anti-utopischen Charakter, als die Wissenschaft oder die Philosophie. Wenn man sich gegen diese Behauptung auf Schillers, Shelleys oder Blakes »prophetische« Gedichte, auf den Schluß der IX. Symphonie etc. beruft, so ist dagegen zu bemerken: solche Werke drücken primär nicht eine zukünftige, seiende Wirklichkeit selbst aus, sondern das Sehnen des Subjekts nach ihr, seine Voraussicht dessen, was kommen soll, seine subjektive Beziehung zum Menschengeschlecht – mag diese noch so verallgemeinert sein –, und nicht dessen objektives Sein. Die konkreten Züge der Gestaltung haben also ihre Wurzel und ihren Gegenstand im Subjekt und dieses ist konkretes Produkt, konkreter Bestandteil seiner eigenen Gegenwart, seines konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen hic et nunc.

Die objektiviert-künstlerische Gestaltung eines utopischen Verhaltens ist deshalb – ästhetisch betrachtet – keine Utopie. Natürlich ist sie eine Darstellungsweise sui generis, deren detaillierte Analyse wir hier nicht vornehmen können. Es sei nur so viel bemerkt, daß es eine fehlerhafte, vorschnelle Verallgemeinerung wäre, in dieser Frage die lyrischen Gestaltungsformen starr den direkt objektivierenden gegenüberzustellen. Es handelt sich vielmehr um eine besondere Unterart dessen, was Schiller als »sentimentalisch« im Gegensatz zum »Naiven« bestimmt hat. Das Elegische, Idyllische und Satirische sind die Gesinnungsformen, mit deren Hilfe der hier gemeinte Tatbestand zur Gestaltung gelangen kann; womit freilich keineswegs behauptet wird, daß diese spezifischen Inhalte den ganzen Umkreis dieser Gesinnungen erschöpfen. Sie lassen aber eine Gestaltung zu, in welcher die noch nicht seiende, noch subjektive Realität des Menschengeschlechts einen wichtigen Aspekt seines Fürunsseins zum Ausdruck gelangen lassen kann, gerade weil die letzte Wahrheit solcher Darstellungen – auch wenn sie nicht ausgesprochen lyrischen Charakters sind, sondern unmittelbar eine objektivere Gegenstands-

welt evozieren – doch im Subjekt liegt. Dostojewskis schöne Beschreibung von Claude Lorrains »Acis und Galathea« zeigt plastisch, was hier gemeint ist. Von Dostojewskis Schilderung der Erinnerungen, Gedanken und Gefühle Werssilows ist für unsere Frage wesentlich: »In diesem Bilde hat die europäische Menschheit die Erinnerung an ihre Wiege festgehalten, und der Gedanke daran erfüllte auch meine Seele wie mit Heimatliebe. Hier war einmal das irdische Paradies der Menschheit... Das Goldene Zeitalter ist von allen Illusionen, die die Menschheit jemals gehabt hat, die allerunwahrscheinlichste, und doch haben die Menschen in sie ihr Leben und alle ihre Kräfte hingegeben, für sie sind Propheten getötet worden und gestorben, ohne sie können die Menschen nicht leben, ja, nicht einmal sterben!« Es kommt hier wenig darauf an, wieweit Dostojewski durch seinen Romanhelden den objektiven malerisch-seelischen Gehalt des Bildes adäquat wiedergibt. Entscheidend ist nur, daß dieses überhaupt zum indirekten Ausdruck solcher Erlebnisse werden kann; daß also elegische, idyllische oder satirische Gegenstandsgestaltungen zu Trägern dieses subjektiven Reflexes des Gattungsschicksals erhoben werden können. Swift ist ein deutliches Beispiel für die satirischen Möglichkeiten in dieser Hinsicht.

Mit alledem sind wir jedoch erst in die Vorhalle unseres eigentlichen Problems gelangt. Dieses besteht darin, daß die überwältigende Mehrheit der Kunstwerke unmittelbar jene Beziehungen und Beschaffenheiten der Menschen widerspiegelt, die in den jeweils vorhandenen Gesellschaften ihr Schicksal direkt beeinflussen. Die Persönlichkeit eines jeden gestalteten Menschen, die Wesensart eines jeden künstlerisch zum Ausdruck gelangenden Gefühls ist aus diesen Sphären herausgewachsen, ist mit den konkreten Fäden des wahrhaft gelebten Lebens an dieses unmittelbare Gebiet jeder menschlichen Existenz, jeder menschlichen Betätigung gebunden. Wenn wir hier erneut an den nicht-utopischen Charakter der ästhetischen Mimesis erinnern, taucht berechtigterweise die Frage auf: wo bleibt hier ein Raum für die Gestaltung der Probleme des Menschengeschlechts? Will man die hier waltende Dialektik richtig verstehen, so muß an die unmittelbar gegebenen menschlichen Beziehungen von der Familie bis zur Klasse und Nation in ihrer Erscheinungsweise vermittlels individueller Leidenschaften konkreter Persönlichkeiten gedacht werden. Indem die wirksam vorhandenen Beziehungen zwischen den Menschen jedes Individuum so tief formen, daß sie von seinem konkreten Geradesosein nicht wegzudenken sind, entsteht im Leben selbst jene Dialektik, die die Kunst dann mimetisch evoziert: die im Individuum wirksamen Folgen seines

Geformtseins durch Familie, Klasse, Nation etc. sind nie einfach Einwirkungen von außen, nicht einmal »Schichten« innerhalb seiner Persönlichkeit, sondern einander im wesentlichen gleichgeartete Affekte (freilich je nachdem, wer es ist, von verschiedener Qualität, Intensität etc.). In jedem Menschen werden die durch diese Konstellation hervorgerufenen Kämpfe zu inneren Kämpfen seiner eigenen Leidenschaften. Diese im Leben entstandene Sachlage wird von der ästhetischen Mimesis nicht nur treu widergespiegelt, sondern, ihrer von uns oft geschilderten Wesensart entsprechend, gesteigert, intensiviert. Die bedeutende Wahrheit Spinozas, daß im Individuum gegen Affekte nur Affekte erfolgreich eingesetzt werden können, pflegt zwar in der Ästhetik nicht angeführt zu werden, um so mehr ist sie das – unausgesprochene, implicite – Axiom einer jeden echt mimetischen Gestaltung. Denn gerade dadurch kann der im Leben äußerst komplizierte Anteil von außen und innen, von Gesellschaftlichkeit und Persönlichkeit im Schicksal des Menschen deutlich und erschütternd (sei es im tragischen, sei es im komischen Sinne) zum Ausdruck gelangen. Da die »äußeren«, die gesellschaftlichen Kräfte ihre Macht durch die Leidenschaften, die sie in den einzelnen Menschen entfachen, erhalten, zugleich jedoch ihre »äußere«, ihre gesellschaftliche Macht auch rein auszudrücken imstande sind, kann das Bild der Beziehung des Menschen zu seinen sozialen Bedingungen sowohl fetischisiert wie defetischisiert erscheinen. Das Phänomen der Fetischisierung hat Marx in bezug auf die Ware plastisch bestimmt: »Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt¹.« Es ist nun eine der großen Leistungen der Kunst, über welche noch viel zu sagen sein wird, solche Fetische aufzulösen, d. h. die gesellschaftlichen Verhältnisse eindeutig als Beziehungen der Menschen zueinander auszudrücken. Erst so kann die widerspruchsvolle dialektische Einheit des Äußeren und des Inneren, des Gesellschaftlichen und des Persönlichen in wahrheitsgemäßen Proportionen evokativ zum Ausdruck gelangen. Hegel hat diese Einheit des Inneren und des Äußeren in der Hexenszene des »Macbeth« richtig dargestellt und die treffende Folgerung gezogen: »Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebenso sehr in der Menschenbrust lebendig sind, und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck *πᾶσι* bezeichnen ...

¹ Marx: Kapital, Band I. a. a. O. S. 39.

Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst-berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens¹. Mit alledem ist unmittelbar bloß jene Dialektik beschrieben, in welcher der Widerspruch zwischen dem Individuum und den real vorhandenen gesellschaftlich-geschichtlichen Mächten und vor allem die Einheit dieser Widersprüche künstlerisch zum Ausdruck gelangen kann. Damit ist aber zugleich der Schlüssel für unser jetziges Problem gegeben. Objektiv, indem bei richtig aufgefaßten und dargestellten realen gesellschaftlichen Mächten unbedingt auch ihre inneren – geschichtlich allerdings noch nicht bewußt gewordenen oder sich bewußtseinsmäßig falsch spiegelnden – Beziehungen zur Entwicklung der Menschengattung mitgestaltet werden müssen. Die Erscheinungsweise ist naturgemäß je nach der Phase in der Evolution, je nach Nation, Klasse etc. schon im Leben so außerordentlich verschieden, daß wohl – nach eingehender Erforschung der Details – ein Aufdecken der hier waltenden Gesetze, nicht aber ihre abstrakte Systematisierung möglich ist. Dieser Hinweis auf das Gattungsmäßige, bei Anerkennung der eben jetzt angedeuteten, fast unbeschränkten Variabilität, steckt im Funktionieren einer jeden gesellschaftlichen Beziehung. Jede hat in dieser Hinsicht ein Doppelgesicht: die Taten, die Lebensfragen etc. werden für jeden Menschen von hier aus gestellt, aber diese Taten können ihre Intention rein auf Forderungen des Tages richten oder können, ohne diese Gebundenheit aufzugeben, sich zugleich in die Richtung der Gattungsprobleme wenden; die Lebensfragen können das Niveau einer bloß partikularen Nützlichkeit nie verlassen und können – bewußte, falschbewußte oder gänzlich unbewußte – Hinweise auf diese höchste Allgemeinheit des Menschenlebens mitenthalten. Schon diese Sachlage kann die Quelle unzähliger Kollisionen sein. Scheinbar ist der Familiensinn (Verehrung der Mutter), die Liebe zur Vaterstadt bei Coriolanus harmonisch mit seinem Aristokratismus. Jedoch die Entfaltung solcher oft bloß latent vorhandenen Widersprüche löst die flache Scheinharmonie des »normalen« Alltags in schroffe Widersprüchlichkeit auf, und erst ihr dynamischer Zusammenhang, ihre tragische Kulmination enthüllt das, was in diesen Beziehungen der Menschen vollständig an das partikulare hic et nunc gebunden ist und was mit der Entwicklung des Menschengeschlechts direkt oder indirekt zusammenhängt, was ein bleibendes Moment der Kontinuität dieser Entwicklung werden kann.

¹ Hegel: Ästhetik, Wk. a. a. O. X. I. S. 297 f.

Es ist also für das Vorhandensein und für die Gestaltbarkeit von Widersprüchen zwischen Individuen und gesellschaftlichen Verhältnissen und erst recht für deren Bezogenheit auf Probleme der Menschengattung keineswegs notwendig, daß die dialektischen Gegensätzlichkeiten in den handelnden und leidenden Menschen bewußt werden. Auch hier gilt unser Marx'sches Motto: »Sie wissen es nicht, aber sie tun es.« Wir konnten diese Struktur schon im obigen Beispiel von Shakespeares Coriolanus andeuten. Wir erinnern auch an ein längeres Zitat aus Thomas Manns »Zauberberg«, das wir früher in anderen Zusammenhängen angeführt haben. Dieses zeigt, daß unsere marxistische Auslegung auch hier nichts weiter ist, als ein Bewußtmachen dessen, was in der Praxis der großen Künstler stets ausgeübt wird. Diese Lage ist – als praktische Grundlage der ästhetischen Mimesis – überall vorhanden. Im Falle Thomas Manns erhalten wir die Charakteristik solcher Wechselbeziehungen für ein äußerst problematisches Zeitalter, der methodologische Sinn für die ästhetische Praxis ist aber derselbe, wie etwa der der Marx'schen Analyse der »heroischen Illusionen« der großen Französischen Revolution. Ein Buch, wie »Les dieux ont soif« von Anatole France, sicherlich ohne direkte Einwirkungen solcher Feststellungen entstanden, ist ein deutliches Beispiel, wie in einer bedeutenden Dichtung die lebendigen Widersprüche (und ihre Einheit) als Komplex aus individuellen Leidenschaften, ihrer Bedingtheit durch die gesellschaftlich-geschichtliche Beschaffenheit einer Entwicklungsphase und ihrer Bedeutung für die Entfaltung des Gattungsmäßigen zum Ausdruck gelangen können.

Es ist kein Zufall, daß hier überall die Widersprüche (und ihre Einheit) in den Vordergrund der Betrachtungen gerückt werden mußten. Denn die in der Geschichte vor sich gehende Entwicklung des Gattungsmäßigen kann nur dadurch zum Vorschein kommen und zur Geltung gelangen, daß das Neue in den Persönlichkeiten, Beziehungen etc. der Menschen zu den alten Institutionen, Verbindungen, Gedanken, Gefühlen etc. in Gegensatz gerät. Freilich können die so entstehenden Kollisionen sich dann auf ein rein lokales und temporäres hic et nunc beschränken, und sie tun es auch in der überwiegenden Mehrzahl, die Möglichkeit einer Erhebung darüber zum Gattungsmäßigen ist jedoch in jeder solchen Kollision latent enthalten, es ist nur die Frage, wie weit sie sich – objektiv oder subjektiv – zu verdeutlichen imstande ist. Hier hat die große welthistorische Mission der Kunst ihre Wurzel: sie vermag das Latente zur Aktualität zu erheben, dem in der Wirklichkeit Stummbleibenden einen deutlichen evokativ-verständlichen Ausdruck zu verleihen. Das Goethesche: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir

ein Gott, zu sagen, was ich leide« kann, ohne seine Intention unzulässig zu verallgemeinern, durchaus in diesem Sinne gedeutet werden ¹.

Die Widersprüche, von denen eben die Rede war, zeigen nicht selten schon in ihren unmittelbaren Erscheinungsformen eine Struktur, die auf das von uns Ausgeführte hindeutet. Man denke an die radikalen Verallgemeinerungen in den Forderungen der bürgerlich-demokratischen Revolutionen (an die »heroischen Illusionen«), an den ständigen Kampf zwischen den großen, welthistorischen und momentan-transitorischen Interessen des Proletariats etc.; die reformistische Bewegung, signalisiert von E. Bernsteins Scheidung von »Endziel« und »Bewegung«, war und ist z. B. ein Versuch, mit Hilfe metaphysischer Gegenüberstellung der grundlegenden und der vorübergehenden Interessen des Proletariats alles aus der Theorie und Praxis der Arbeiterbewegung auszurotten, was echt menschheitlich ist, was über kleine Reformen innerhalb des Kapitalismus hinausweist. Es wäre jedoch eine oberflächliche Vereinfachung der Frage, wenn wir jeder Verallgemeinerung, die die Menschen in ihren gesellschaftlichen Kämpfen vollziehen, eine direkte Beziehung zum Menschheitlichen zusprechen und jedem sich an den Tatsachen orientie-

¹ Es ist merkwürdig, daß diese konsequente und tiefsinnige Änderung der Tasso-Worte: »Wie ich leide«, von Emil Staiger einfach als »entstelltes Zitat« behandelt wird. Die Begründung ist die folgende: »Sagen, was ich leide« liegt näher als »wie ich leide«; doch »wie ich leide« ist schmerzlicher, ichbefangener gleichsam; es gibt die Art und den Grad des Leidens, jenes nur den Inhalt an.« Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, Zürich 1955, S. 163. Über die darin enthaltene subjektive Werthierarchie soll hier nicht gestritten werden. Zweifellos gilt die Priorität des »Wie« noch für die Tasso-Periode Goethes, es fragt sich nur, wie der alte Goethe zu diesem Problem stand. Er hat das Gedicht: »An Werther« nach der »Elegie« geschrieben, und ihre Schlußzeile, die Ansprache an den Wertherdichter: »Geb' ihm ein Gott zu sagen, was er duldet«, ist ohne Frage mit ihrem postulativen Charakter eine – nachträglich geschaffene – ideelle Vorbereitung für das Motto der Elegie; und da diese Vorbereitung kein Zitat, sondern eine Paraphrase ist, kommt dafür ein »Gedächtnisfehler« überhaupt nicht in Betracht, wohl aber ein Wandel der Weltanschauung und darin der der Mission des Dichters. Im »Tasso« drückt das »Wie« bloß den Versuch des Helden aus, die eigene Dichterexistenz subjektiv zu retten, während jetzt bereits von der allgemeinen Berufung des Dichters die Rede ist, im Namen der Menschheit, für die Menschheit das erlösende Wort auszusprechen. Und daß der alte Goethe Werther und Tasso als dem gleichen Typus zugehörig beurteilte, zeigt seine Zustimmung zum Urteil des französischen Kritikers Ampère, der Tasso einen »gesteigerten Werther« nannte. Wir glauben also, das volle Recht zu haben, das »Was« des Mottos als Altersweisheit Goethes und nicht als »entstelltes Zitat« zu betrachten.

renden Realismus diese absprechen würden. Der von uns hervorgehobene Gegensatz ist nur ein deutlicher Hinweis auf diese Konstellation, seine Auswirkungen können aber außerordentlich mehrdeutig sein. Es genügt, einerseits an das hier bereits herangezogene Beispiel des Antigone-Kreon Konflikts zu denken, um das Menschheitliche im Festhalten an Gebilden »niederer Ordnung« (Familie versus Staat) zu erblicken, und andererseits an manche subjektivistisch-dogmatischen Abstraktionen Stalins und seiner Schule, um klar zu sehen, daß nicht jede Verallgemeinerung der gesellschaftlichen Kämpfe das Gattungsmäßige an ihnen zu treffen imstande ist.

Die Verallgemeinerung der unmittelbaren Vorgänge, die als Widersprüche einer bestimmten Formation entspringen, geht auch insofern eigenartige Wege, als sie die wesentlichen Züge der konkreten Lage aufbewahrt, ohne sich unbedingt an die konkreten Details ihrer normalen, ihres faktischen Vorkommens zu halten. Hegels Fehler in der Beurteilung von »Macbeth« ist hier besonders lehrreich. Er bemängelt, daß Shakespeare die Berechtigung seines Helden zur Krone, das Unrecht, das ihm dabei geschehen ist, ganz fortgelassen hat¹. Shakespeare hat Motive dieser Art im Zyklus der Königsdramen, die den unmittelbaren Prozeß der Selbstzerfleischung des Feudalismus gestaltet, in Hülle und Fülle angewendet. Die großen späten Tragödien – auch »König Lear« gehört in diese Reihe – halten dagegen nur das fest, was aus diesem Auflösungsprozeß restlos ins Bild des Gattungsmäßigen als aufbewahrt eingehen kann; er konkretisiert also die Bedingungen und Verhältnisse nur so weit, als dies für die moralische Plastik der Ereignisse unbedingt notwendig ist. Das von Hegel geforderte Motiv würde dieses Niveau des Werks erheblich senken. Auch hier darf aber die Auswahl und Gestaltungsweise Shakespeares in dieser Periode nicht als Schema, als allein berechnete Methode zur Betonung des Gattungshaften aufgefaßt werden. Die Art etwa, wie in Gorkis »Mutter« oder in Andersen Nexö's »Pelle der Eroberer« die Arbeiterbewegung dargestellt wird, zeigt – bei aller Verschiedenheit der beiden Werke – immer wieder das Hinüberwachsen detailliert geschilderter Alltagsszenen in jene Gattungsmäßigkeit, die dem hier dargestellten Klassenkampf als der historischen Mission der Arbeiterklasse inneohnt. Diese Beispiele mögen genügen; es ist ja unmöglich, die hier entstehenden Formen der Dialektik auch nur skizzenhaft darzustellen. Zur Ergänzung des bisher Ausgeführten seien nur zwei Bemerkungen gestattet. Erstens kann

¹ Hegel: Ästhetik, Wk. a. a. O. X: I. S. 267.

der verallgemeinernde Hinweis auf das Gattungsmäßige gerade in seiner Widersprüchlichkeit und Problematik seinen Gegenstand treffen und verdeutlichen; es genügt auf den bereits erwähnten Revolutionsroman von Anatole France hinzuweisen. Zweitens bewegt sich das Gattungsmäßige klar auf einer in die Höhe führenden Bahn; diese enthält aber nicht nur viele Umwege und Rückfälle, sondern die Gattungsmäßigkeit selbst ist viel mehr als eine Aufbewahrung von positiven Errungenschaften. Jede bedeutsame Negativität, die als wichtige und dauernde Hemmung auf ihrem Wege eine Rolle gespielt hat, gehört hierher: Tartuffe ebenso wie Faust, und die satirischen Bilder Goyas und Daumiers sind nicht minder Ausdrücke des Gattungsmäßigen als die Sixtinische Kapelle.

Das Erscheinen der Gattungsmäßigkeit in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen ist also keine schroffe, metaphysische Gegenüberstellung von »bloß geschichtlichen« und »überzeitlichen« Prinzipien der Menschenschicksale, es ist kein Verlassen ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Bestimmtheiten, keine Erhebung über diese in eine andere, »reinere« Sphäre der Existenz, sondern ist ein apriori ununterscheidbares Moment dieser Verhältnisse, das sich gerade in ihren – historisch – vorwärtstreibenden Widersprüchen als Ergebnis ihrer Kämpfe durchsetzt.

Schon daraus ist der Gegensatz einer so verstandenen Gattungsmäßigkeit zur Konzeption des »allgemein Menschlichen« deutlich wahrnehmbar. Einerseits ist sie nichts ein für allemal Gegebenes, sondern das Resultat gesellschaftlich-geschichtlicher Auseinandersetzungen und deshalb etwas sich ununterbrochen Wandelndes, sich Entwickelndes, andererseits besteht in diesem Prozeß eine – freilich sehr ungleichmäßige, viele Unterbrechungen erleidende – Kontinuität. Und gerade das in einer derartigen Kontinuität sich Erhaltende bildet für den jeweilig lebenden und handelnden Menschen objektiv einen wichtigen Gehalt der Gattungsmäßigkeit, natürlich neben jenen Inhalten, mit denen die aktuellen Taten, Gedanken, Gefühle etc. zu ihrem zukünftigen Gang beitragen. Aus einer solchen historisch-dialektischen Auffassung der Gattungsmäßigkeit folgt weiter, daß die Aufhebung der überwundenen Phasen oder Etappen ebenfalls sehr verschiedenartig ist: geradezu zentrale Eigenschaften können im Laufe der Entwicklung völlig verschwinden, andere bleiben, eventuell nach mitunter langen Perioden des Vergessenseins, doch in der Kontinuität erhalten, selbstverständlich sehr oft mit großen Veränderungen ihrer Inhalte und ihrer Formen.

Dieser objektive Prozeß des Aufhebens (die Aufbewahrung mitinbegriffen) hat jedoch auch die Eigenart, daß die historisch entschwundenen Vor-

aussetzungen, Fundamentierungen etc. des gegenwärtigen Gattungsbewußtseins, in der Form einer aktuell gebliebenen Vergangenheit aufgehoben, erhalten bleiben. Der lebende und handelnde Mensch ist – wenn es erlaubt ist, den berühmten Ausspruch von Aristoteles zu variieren – ein »historisches Tier«. Er ist es für sein individuelles Leben; er ist es für jene gesellschaftlichen Gebilde, die unmittelbar seine Geschicke bestimmen. Und da die Inhalte der Gattungsmäßigkeit sich in deren Entwicklung ausbilden, muß das eben Festgestellte auch für sie gelten. Natürlich sollte ergänzend und präzisierend hinzugefügt werden: er wird zu einem »historischen Tier.« Denn obwohl schon auf sehr primitiven Stufen das Bedürfnis eines solchen historischbewußtseinsmäßigen Festhaltens des Wesentlichen in der eigenen Vergangenheit auftaucht – schon gewisse magische Zeremonien, von den Mythen gar nicht zu reden, zeugen dafür –, bildet sich ein solches Bewußtsein im Laufe der Geschichte sehr langsam, ungleichmäßig und widerspruchsvoll, wenn auch ständig aufsteigend aus. Das bezieht sich schon auf das Individuum. Gorki schildert z. B. sehr schön, wie bei einer verprügelten, mißhandelten, alten Arbeiterin die Berührung mit den Revolutionären, die steigende Bewußtheit in der Betrachtung der Gegenwart zugleich die eigene, in Vergessenheit versunkene Vergangenheit erweckt und erhellt, aus ihr einen sichtbaren Weg zu ihrem Heute macht. Das, was wir als die Ungleichmäßigkeit, das Stockende, ja Sich-zu-verlieren-Scheinende des Geschichtsverlaufs beschrieben haben, erscheint bei Hegel in den Schlußgedanken der Phänomenologie geradezu als Antwort auf die hier gestellte Frage. Er nennt die Geschichte den »an die Zeit entäußerten Geist« und sagt über dessen einzelne Phasen: »Dies Werden stellt eine träge Bewegung und Aufeinanderfolgen von Geistern dar, eine Galerie von Bildern, deren jedes mit dem vollständigen Reichtume des Geistes ausgestattet, eben darum sich so träge bewegt, weil das Selbst diesen ganzen Reichtum seiner Substanz zu durchdringen und zu verdauen hat.« Aber, fügt er hinzu, »die *Er-Innerung* hat sie aufbewahrt und ist das Innere und die in der Tat höhere Form der Substanz. Wenn also dieser Geist seine Bildung, von sich nur auszugehen scheinend, wieder von vorn anfängt, so ist es zugleich auf einer höheren Stufe, daß er anfängt¹.«

Der, nach dem Ausdruck von Engels, auf dem Kopf stehende Materialismus Hegels zeigt sich hier in handgreiflicher Deutlichkeit. Wir stehen ja hier auf dem Erfüllungsgipfel des absoluten Idealismus: die Substanz ist im Begriff,

¹ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a. a. O. II. S. 611.

sich ins Subjekt zu verwandeln, das identische Subjekt-Objekt sich zu verwirklichen. Allein, wenn die »Er-Innerung« den Akt dieses Einswerdens darstellt oder zumindest vorbereiten soll, so geht aus Hegels eigenen Darlegungen klar hervor, daß die Erinnerung doch nur das Spiegelbild der Substanz und nicht diese selbst sich zum inneren Besitz machen kann; sogar wenn sie als »Er-Innerung« gefaßt wird, so bleibt das in ihr aus der Entäußerung ins Subjekt zurückgenommene Innere doch nur das Bewußtsein über ein davon unabhängig existierendes Sein. Ist also diese Hegelsche Fassung des Phänomens als Beschreibung des realen und objektiven Prozesses ärger als zweideutig, so ergibt sich aus ihr als Darstellung des Menschheitlichen, so wie es in der Erinnerung und in dem Erlebnis der Menschen zum Ausdruck kommt, insbesondere, wie es sich in den Gestaltungen der Kunst darbietet, ein treffendes Bild des wahren Tatbestandes. Die »Er-Innerung« ist wirklich jene Form der Verinnerlichung, in welcher und durch welche der einzelne Mensch – und in ihm die Menschheit – Vergangenheit und Gegenwart als eigenes Werk, als ihm zukommendes Schicksal sich zu eigen machen kann. Sie evoziert eine objektive Wirklichkeit, jedoch eine, die in allen ihren Fasern von menschlicher Tätigkeit durchdrungen ist, in deren sämtlichen Gegenständen der menschliche Verstand, das menschliche Gefühl sein Bestes investiert hat, sich in diesem Prozeß des Gebens und Handelns innerlich bereichernd. Wenn nun diese – vergangene und gegenwärtige – Tätigkeit der Menschen innerhalb der Objektwelt durch die »Er-Innerung« ins Subjekt zurückgenommen wird, so ist es zwar eine Einbildung des absoluten Idealismus, daß dadurch die Substanz zum Subjekt werden könne, wohl aber wird darin Genesis und Entfaltung des Menschen als sein eigenes Werk, als seine eigene Geschichte zur plastisch-evokativen Deutlichkeit erhoben. Was der Mensch in den verschiedenen Formen der Entäußerung an die objektive Wirklichkeit (auch an die seiner selbst und seinesgleichen) hingebend verschenkt hat, wodurch er die ihm eigene Fülle von Gedanken und Gefühlen besitzt, wird hier in das Subjekt zurückgenommen und die Welt als eigene Welt des Menschen, als ein unverlierbarer Besitz erlebt. In diesen beiden – untrennbaren – Akten entsteht, verbreitert und vertieft sich das menschliche Selbstbewußtsein. Diese untrennbaren Akte vereinigen sich adäquat, in vollendeter Reinheit nur in der Kunst. Hegel hat, wie schon früher angedeutet, in vielen seiner absolut-idealistisch verzerrten Auslegungen der objektiven Wirklichkeit die spezifische Eigenart der ästhetischen Setzung treffend geschildert. (Wieweit im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit die Gegenständlichkeit des Gesellschaft-

lich-Menschlichen aus bloßer Substantialität in bewußte Subjektivität verwandelt wird, besser gesagt, wieweit eine solche Subjektivität in ihrer Wechselbeziehung mit der objektiven Substantialität des Gesellschaftlichen eine Tendenz zur Präponderanz erhält, kann hier nicht geklärt werden. Dieses wichtige Problem sei hier nur angedeutet.)

Die Bestimmung der ästhetischen Subjektivität, vor allem wie sie in ihrer adäquaten Verwirklichung, im Kunstwerk, erscheint, als Selbstbewußtsein der menschlichen Gattung (als »Er-Innerung« des in ihrer Entwicklung zurückgelegten Weges und dessen Etappen) bestätigt und konkretisiert unsere bisher erzielten Ergebnisse über ihre Wesensart. Die ausführliche Analyse der Entäußerung als notwendiger Etappe zum Erlangen der wahren ästhetischen Subjektivität zeigt, wie falsch jene Theorien sind, die den Weg, der hierher leitet, in einer bloßen Vertiefung der Subjektivität in sich selbst suchen. Noch entschiedener als in der Ethik, wo eine solche Auffassung des »Erkenne Dich selbst!« leicht zu einer unfruchtbar-selbstzerfleischenden Hypochondrie zu führen pflegt, ist es eine fundamentale Tatsache der Ästhetik, daß Reichtum und Tiefe der Subjektivität nur durch vertiefte Aneignung einer realen Objektwelt zu erzielen ist. Im Gegensatz zu modernen Theorien wie der »Introversion«, zu modernen Autoren, selbst zu solchen wie Caudwell, die sich zum Marxismus bekennen, aber doch meinen, das ästhetisch gewordene Selbstbewußtsein sei eine Wegwendung von der Außenwelt¹, betont die ältere, selbst die idealistische Ästhetik diesen Zusammenhang zwischen Innerlichkeit und Beziehung zur Außenwelt; »die Originalität ist . . . identisch mit der wahren Objektivität«, sagt Hegel².

Es ist eine der allerallgemeinsten Erfahrungen, daß die unzerreißbare Gebundenheit an die Objektwelt eine Aufhebung der unmittelbaren und in dieser Unmittelbarkeit aufs äußerste, bis zum Solipsismus zugespitzten Einzigartigkeit der Subjektivität erwirkt. Die Feststellung einer solchen Beschaffenheit des Subjekts geht schon auf die griechische Skepsis zurück, und zwar

¹ Caudwell sagt über Lyrik: »So zerstört und verneint die Sprache der Poesie kontinuierlich die Struktur der Realität, um die Struktur des Selbst hervorzuheben.« *Illusion and Reality* a. a. O. S. 199. Daß Caudwell für Epik und Dramatik die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit anerkennt, gehört nicht hierher. Es sei nur die kuriose Folge dieser Theorie kurz erwähnt, aus den obenerwähnten Gründen kenne der Roman keinen Rhythmus, keinen Stil, er sei nicht aus Worten, sondern aus Szenen aufgebaut. Ebd. S. 200.

² Hegel: *Ästhetik*, a. a. O. X. I. S. 379.

als grundlegende qualitative Verschiedenheit des Individuellen bei allen Lebewesen, nicht nur der Menschen, sondern auch der Tiere. Daraus wurde seinerzeit die Folgerung der Unerkennbarkeit der objektiven Wirklichkeit gezogen¹. Uns interessieren hier die erkenntnistheoretischen Konsequenzen sehr wenig. Denn es ist klar, daß sie in der Alltagspraxis von deren naivem Materialismus vollständig ignoriert werden; die Menschen des Alltags handeln so, verkehren miteinander so, als ob eine solche Schranke ihrer Verständigung nicht vorhanden wäre. Die verallgemeinernde Funktion der Sprache, auch in bezug auf die Sinneseindrücke, Wahrnehmungen etc. schafft hier eine hinreichende Grundlage für die Praxis, nicht nur zwischen den Menschen, sondern auch zwischen Menschen und Tieren (Jäger und Jagdhund etc.). In der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ebenso wie in den Formen der Arbeit, die diese vorbereiten bzw. anwenden, sorgt die desanthropomorphisierende Umwandlung für ein gemeinsames Terrain der Verständigung der Menschen untereinander, freilich vor allem dadurch, daß alle Äußerungsweisen der unmittelbaren Partikularität des Subjekts in den Hintergrund gedrängt werden und eine an den Objekten orientierte Sprache (Mathematik, Geometrie etc.) ausgebildet wird.

Die erkenntnistheoretische Absurdität des Solipsismus kann aber die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß eine Spannung zwischen den Verallgemeinerungen einer jeden Sprache und der auf unmittelbare Subjekte beschränkten spezifischen Qualität der unmittelbaren Erlebnisse besteht und auch im Alltagsleben zum Ausdruck gelangen kann. Wenn etwa zwei Menschen sich nicht oder nicht mehr verstehen, so kommt in ihrem Dialog oft zum Ausdruck, daß dasselbe Wort für beide nicht mehr denselben Erlebnisinhalt hat. Starke, individuell gefühlsbeladene Tendenzen können also den hier latent vorhandenen, im normalen Verkehr praktisch verschwindenden Abstand geradezu als einen Abgrund zwischen zwei Menschen, als die Unmöglichkeit, sich zu verständigen erscheinen lassen. Dieses Phänomen darf nicht damit verwechselt werden, daß in einzelnen gesellschaftlichen Gruppen dasselbe Wort – etwa Streik – ganz entgegengesetzte Gefühlsbetonungen erhalten kann, ganz entgegengesetzte Assoziationen erweckt etc. Hier geht die Divergenz primär vom Objekt aus, allerdings bestimmt durch die Divergenz von Interessen, aber auch hier durch etwas Objektives; ihre Quelle ist zudem das Gemeinsame bei den Mitgliedern der Gruppe, nicht die partikuläre Qualität der

¹ Sextus Empiricus: Pyrrhoneische Grundzüge, Erstes Buch, Kap. XIV.

Individuen. Die Widersinnigkeit in der Semantik besteht unter anderem darin, daß sie einerseits diese heterogenen Phänomene als einheitliche behandelt, andererseits, daß sie reale gesellschaftliche Kontroversen durch eine angeblich objektiv-wissenschaftliche Definition aus der Welt schaffen zu können vermeint. Bei diesen Kontroversen ist es ja nicht mehr als ein oberflächliches Symptom, daß demselben Wort verschiedene Bedeutungen zugesprochen werden – was beiläufig bemerkt nicht stimmt, denn der unterschiedliche Gefühlsinhalt des Wortes »Streik« stammt gerade daher, daß Kapitalisten und Arbeiter dasselbe Phänomen meinen.

Das Gefühl der Menschen kann unter Umständen das früher genannte Phänomen zu einem an die Grundstruktur der menschlichen Existenz unablässig gebundenen verallgemeinern. So in der bekannten Zeile Schillers: »Spricht die Seele, so spricht, ach schon die Seele nicht mehr.« Es ist nicht hier der Ort darüber zu diskutieren, ob und wie weit dieses Phänomen in Wirklichkeit so fundamental und allgemein ist, wie Schiller es darstellt. Schon für seine Lebzeiten muß gesagt werden, daß weder Lessing noch Goethe darin etwas generell Charakteristisches für die menschliche Existenz gesehen haben. Andererseits gewinnt eine solche Auffassung ein immer größeres Terrain in der bürgerlichen Ideologie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage. Hier wird immer stärker – hymnisch oder elegisch, tragisch oder satirisch – die partikuläre, auf das Partikularste zugespitzte Qualität der Individuen ins Zentrum gerückt und immer wieder gezeigt, daß zwischen solchen in sich abgesonderten Qualitäten kein Verkehr möglich ist; ist zuweilen sein Schein vorhanden, so kommt das Illusionäre darin alsbald zum Tageslicht. So entsteht, im Sinne Heraklits¹ (»Die Wachenden haben eine gemeinsame Welt, doch jeder Schlummernde wendet sich nur an die eigene«), eine Welt von Schlafenden, die das Wachsein als Daseinsform leugnen oder ablehnen, die immer tiefer in die Welt ihrer einsamen Träume versinken und von dort aus selbstredend keinen Weg in die Träume eines anderen Schlafenden finden können. Man kann also sehr wohl als Tatsache anerkennen, daß die spezifische Qualität der Erlebensart, so wie sie auf dem Niveau der reinen Unmittelbarkeit erscheint, nicht adäquat mitteilbar ist, ohne damit zu einem unaufhebbaaren Solipsismus zu gelangen. Und zwar nicht bloß für die Praxis des Alltagslebens, wo dies unbezweifelbar ist, sondern auch für den komplizierteren Verkehr der Menschen untereinander. Natürlich wird diese Un-

¹ Diels: Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906, Band I. S. 75. Fragment Nr. 89.

mittelbarkeit des bloß Partikularen, da es seelisch im Zusammenhang der ganzen Persönlichkeit erscheint, die Quelle vieler Konflikte sein. Welches Gewicht diese im gesamten Zeitbild erhalten, ändert sich je nach Periode und vor allem je nach Klassenaspekt. Dazu gehört natürlich die Überbetonung solcher Kollisionen in unserer Zeit. ~~Es wäre natürlich falsch, wie es oft geschah, Schillers Vers einfach in diesem Sinne auszulegen. Schiller kennt und bejaht das Wachsein und die in ihm notwendig vorhandene Gemeinschaft. Er spannt nur – wie zuweilen, so auch hier – die Bedingungen ihrer Möglichkeit außerordentlich hoch und anerkennt nur den Geist als ein adäquates Niveau ihrer Verwirklichung. Dazu kommt noch, daß für ihn das, was hier Seele genannt wird, ein dynamisches, kein stationäres Prinzip ist, das deshalb die Möglichkeit, Geist zu werden, in sich trägt. Dieses Schillersche Leugnen der adäquaten Ausdrückbarkeit der Seele, des angemessenen Verkehrs der Seelen miteinander setzt eine unvergleichlich höhere Ebene der menschlich-moralischen Beziehungen voraus, als die oben angedeuteten Einsamkeitsideologien. Es kommt in hochgespannten idealistischen Weltanschauungen oft zum Ausdruck, so bei Platon und den Neuplatonikern, so in der Gnosis als Unterscheidung der Psychiker von den Pneumatikern, wobei dort das Alltätlich-Durchschnittliche mit dem Terminus Hyliker bezeichnet wird. Und es führt normalerweise zu einer Ablehnung der im ästhetischen Bereich wirksam werdenden Subjektivität. So weit geht Schiller weder in der Theorie, noch in der Praxis; was er als menschlichen Verkehr zwischen Posa, Carlos und Elisabeth, zwischen Max Piccolomini und Thekla zu gestalten unternimmt, beruht gerade darauf, daß die Seele zu »sprechen« imstande ist.~~

Damit ist hier ein reales Problem, gerade für die Ästhetik vorhanden. Es handelt sich darum, daß die einzigartige, unmittelbar nicht mittelbare Erlebnisart, Wahrnehmungsqualität etc. der partikularen Individualität gerade in ihrer qualitativen Singularität gesteigert und zugleich, ohne diese Intensivierung zu stören oder zu hemmen, doch verallgemeinert wird. Im Sinne des Schillerschen Verses muß also die ästhetisch gewordene Seele sprechen können, ohne jene ihre Wesensart zu verlieren, die sie zur Mitteilung unfähig zu machen scheint. Damit steht Schiller im schroffen Gegensatz zur modernen Seele-Geist-Kontrastierung (Rathenau, Klages etc.), die diese Unfähigkeit der Seele, sich rational zu objektivieren, als Grundlage ihrer »Überlegenheit« über den Geist auffaßt. Daß dieser Prozeß in der schöpferischen Subjektivität vor sich geht, ist eine allgemein bekannte und anerkannte Tatsache. Doch auch das rezeptive Erleben der Kunst hat dieselbe Beschaffenheit. T. S. Eliot beschreibt diese Tatsache in ihrer unmittelbaren Gegebenheit ganz

richtig: »Selbst wenn zwei Personen von Geschmack dieselbe Poesie lieben, wird diese Poesie in ihrem Gemüt leicht verschiedene Modelle zeigen; unser individueller Geschmack in der Poesie trägt unzerstörbare Spuren unseres individuellen Lebens mit allen seinen angenehmen und schmerzlichen Erfahrungen ... Es gibt vielleicht keine zwei Leser, die an die Poesie mit denselben Anforderungen herantreten¹.« All das trifft für die Unmittelbarkeit der ästhetischen Rezeption zu. Wenn man jedoch bei dieser Unmittelbarkeit stehenbleiben müßte, so würde das Ästhetische nicht nur den Solipsismus der Erlebniswelt endgültig fixieren, sondern für diese die eigentliche, adäquate Sphäre der Verwirklichung sichern. Wenn um die Jahrhundertwende Oscar Wilde und Alfred Kerr die Kritik zur Kunst deklarierten, so haben sie eigentlich dies gemeint: Kritik als »Gestaltung«, als »künstlerische« Mitteilungsform dieser Eigenart, dieser direkten Nichtmittelbarkeit der Erlebnisse Kunstwerken gegenüber; so haben sie eine zweite Etage über die ebenso verstandene Beziehung des Künstlers zur Wirklichkeit gebaut. Der solipsistische Subjektivismus wird klar ausgesprochen: »Nicht auf die Werke kommt es also an, die hier besprochen sind. Sondern auf das, was darüber gesagt ist².« Wenn solche Prinzipien konsequent durchgeführt werden könnten, müßte die »schlechte Unendlichkeit« eines unendlichen Prozesses entstehen, denn der Eindruck und die Beurteilung eines solchen »kritischen Kunstwerks« müßten wieder eine ebensolche subjektgebundene »Gestaltung« der Kritik der Kritik sein und sofort ins Unendliche. Aber Kerr muß seine eigenen Prinzipien verleugnen: »Ein Nur-Impressionist könnte sich als Kritiker begraben lassen. Impressionismus ist nicht Kritik, es gibt auch sachliche Förderungen³.« Hier haben wir uns mit den Problemen, die sich aus diesen Prämissen ergeben, nur insofern zu beschäftigen, als sie sich auf die Wesensarten der ästhetischen Subjektivität überhaupt beziehen; die nähere Untersuchung des kritischen Verhaltens zur Kunst und seiner Methoden kann erst im zweiten Teil dieses Werks durchgeführt werden, wo seine Stellung in der Typik der ästhetischen Verhaltensweisen bestimmt werden wird.

Das eigentliche Problem, wie ohne radikale Aufhebung, ja durch eine Steigerung der partikularen – unmittelbar in sich selbst verschlossenen – Subjektivität doch der Boden einer bestimmten Objektivität und der Ge-

¹ T. S. Eliot: *The Use of Poetry*, London 1934, S. 141.

² Kerr: *Wk. a. a. O.* Band I, S. XVII.

³ Ebd. S. VIII.

meinsamkeit (ein ästhetisches Hinausgehen über den Solipsismus der reinen Partikularität) erreicht werden könne, hat Kant formuliert. Kant hat recht, wenn er als Bedingung einer Mitteilbarkeit und Notwendigkeit der ästhetischen Urteile einen »Gemeinsinn (sensus communis)« postuliert. Er unterscheidet die so entstehende Notwendigkeit einerseits von der Mitteilung »des bloßen Sinnengeschmacks«, wo es überhaupt keine Notwendigkeit dieser Art geben kann, andererseits von jenem Gemeinsinn, welcher »jederzeit nach Begriffen« urteilt, mögen diese Prinzipien nur »dunkel vorgestellte« sein; womit Kant gewisse Erscheinungsformen des Alltags nicht unrichtig charakterisiert¹. Bei der Ableitung des Gemeinsamen selbst jedoch verwirren die subjektiv-idealistischen Voraussetzungen Kants die richtige Lösung. Denn erstens ist bei ihm der Gemeinsinn doch nur auf der Grundlage einer begrifflich-rationalen Erkenntnis möglich. Zweitens wird eine »Stimmung der Erkenntniskräfte zu einer Erkenntnis überhaupt« postuliert, welche »durch das Gefühl (nicht nach Begriffen) bestimmt« ist. Indem nun Kant aus der Mitteilbarkeit der Erkenntnis auf die der »Stimmung«, auf die des »Gefühls derselben (bei einer gegebenen Vorstellung)« rückschließt, meint er den »sensus communis« abgeleitet zu haben². In Wirklichkeit hat er bloß die Mitteilbarkeit der Erkenntnis, an der sowieso nicht gezweifelt wird, von Folge auf Ursache schließend, also höchst problematisch bewiesen, während er an seinem aktuellen Ziel, an der Mitteilbarkeit in der ästhetischen Sphäre vollständig vorbeigeht. Die Eigenart der Kantschen Philosophie, daß sie auf der einen Seite – mit der Konzeption: »ohne Begriff« – aus der Ästhetik jede Ratio austreibt, auf der anderen Seite das ästhetische »Urphänomen« nicht in den originären ästhetischen Akten, sondern in dem viel abgeleiteteren »Geschmacksurteil« erblickt, macht hier jede befriedigende Lösung unmöglich, obwohl schon das Aufwerfen der Frage nach dem »sensus communis« hier, wie an vielen Stellen der »Kritik der Urteilskraft«, für die Fülle der genialen Ahnungen ihres Verfassers zeugt.

Von den oben angegebenen Gründen abgesehen, kann Kant diesen Gemeinsinn auch darum nicht zutreffend beschreiben, geschweige denn richtig zergliedern, weil er – subjektiv idealistisch – von einer formalen Analyse des nicht in die Objektwelt eingesenkten Subjekts ausgeht. Die bestimmenden Zusammenhänge sind jedoch, wie die vorangegangenen Betrachtungen ge-

¹ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 20.

² Ebd. § 24.

zeigt haben, primär inhaltlichen Charakters und entspringen aus der ästhetischen Mimesis der an sich vom Subjekt unabhängig existierenden Objektwelt, welche freilich in allen Details ihrer Gegenständlichkeit die Spuren der Tätigkeit des Menschengeschlechts zeigt und in einer Weise widergespiegelt wird, die gerade diesen Charakter der Wirklichkeit, das Inerscheintreten des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur, in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Das Medium dieser Widerspiegelung der Wirklichkeit ist jedoch an die unmittelbar qualitativ einzigartige Partikularität des Subjekts gebunden. Dieser Stoffwechsel ist nämlich eine objektive Tatsache, an welcher es unmittelbar nicht immer wahrnehmbar sein muß, daß ihre spezifischen Qualitäten dieser Quelle entspringen; sie können freilich vermittels der wissenschaftlichen Widerspiegelung und ihrer begrifflichen Weiterführung gedanklich aufgedeckt werden. Die ästhetische Mimesis strebt jedoch, obwohl sie die Objektivität möglichst treu zu reflektieren verpflichtet ist, einem anderen Ziel zu: solche Zusammenhänge als Taten und Leiden, als Erfolge und Niederlagen, als Aufschwünge und Verzerrungen der Menschen (des Menschengeschlechts) erlebbar zu machen. Die daraus entstehende Doppelheit der Aufgabe, nämlich eine objektive Konstellation, ohne ihre Objektivität aufzuheben, subjektiv, evokativ wirken zu lassen, bestimmt die hier notwendig werdende Doppelheit des Subjektverhaltens, vor allem das der im Werk verkörperten Subjektivität: das Aufbewahren der sinnlich-sinnfälligen Unmittelbarkeit des Erlebens und des Erlebbarmachens, wobei in der Aufhebung etwas von der Partikularität, der Einzigartigkeit, Unvergleichlichkeit des Subjekts aufbewahrt bleibt.

Diese untrennbare Vereinigung von Einzigartigkeit und Verallgemeinerung des Subjekts drückt sich darin aus, daß das hier entstehende Bewußtsein primär nicht ein subjektives Bewußtsein über eine von ihm unabhängige, ihm gegenüberstehende Objektwelt ist, vielmehr eine ganz eigenartige Form des Selbstbewußtseins. Hegel gibt in der »Phänomenologie des Geistes« eine interessante Beschreibung seines Entstehens und Wesens, und zwar gerade in statu nascendi, in welchem es »erst für sich geworden« und noch nicht seine Stelle im Gesamtbereich des Bewußtseins erlangt hat. (Natürlich hat diese Beschreibung Hegels auf unsere ästhetischen Probleme keinen direkten oder beabsichtigten Bezug.) Er sagt also über das Selbstbewußtsein: »es ist für sich selbst, es ist Unterscheiden des Unterschiedenen, oder Selbstbewußtsein. Ich unterscheide mich von mir selbst, und es ist darin unmittelbar für mich, daß dies Unterschiedene nicht unterschieden ist. Ich, das Gleichnamige, stoße mich von mir selbst ab; aber dies Unterschiedene, Ungleichgesetzte ist unmittel-

bar, indem es unterschieden ist, kein Unterschied für mich¹.« Dadurch, daß in jenem Selbstbewußtsein, das als ästhetisch bestimmt werden kann, das Subjektive immer als in ein Medium der Objektwelt versenkt, diese ordnend, ihr Akzente verteilend, ihre Gegenständlichkeit mit besonderer Qualität färbend etc. zum Ausdruck kommt, entsteht insofern eine Modifikation gegenüber Hegels Beschreibung, als die fließende Grenze des vom Subjekt Unterschiedenen und nicht Unterschiedbaren auch für die künstlerisch gestaltete Außenwelt gilt. Die bei der Entäußerung und ihrer Rücknahme dargestellte Bewegung der Subjektivität: die Hingabe des Subjekts an die Außenwelt, zwecks deren vollendeter Durchdringung mit ihrer eigenen Qualität, die Ausdehnung des Subjekts durch Aufnahme und Bearbeitung der von ihm widerspiegelten Objektivität bildet auch hier die Grundlage für das Spezifische seiner ästhetischen Erscheinungsweise.

Bei allen Unterschieden, die das ins Ästhetische entfaltete Selbstbewußtsein im Vergleich zu seinem einfachen und abstrakten Auftauchen in Hegels »Phänomenologie« aufweist, bleibt die von ihm hervorgehobene Dialektik des Unterschiedenen und nicht Unterschiedenen ein äußerst wichtiges Moment für das Auftreten der ästhetischen Subjektivität als Selbstbewußtsein der menschlichen Gattung. Wir haben bereits bei Behandlung der objektiven Seite dieses Zusammenhangs darauf hingewiesen, daß die verschiedenen »Schichten« der Beziehungen der Menschen zueinander (von der Familie bis hinauf zur Menschheit) nicht metaphysisch starr voneinander geschieden sind, nicht getrennte »Stockwerke« der Subjektivität bilden, sondern von fließenden Grenzen umgeben sind, die wie die Meere in der Geographie die einzelnen Gebiete gleichzeitig trennen und verbinden. Auch dort, wo reale Konflikte vorhanden sein können und sind (Nation – Menschheit, Nation – Klasse, Klasse – Menschheit etc.), entstehen diese objektiv auf einem gemeinsamen Boden, lassen sie objektive innere Widersprüche der Menschheitsentwicklung zutage treten, offenbaren widersprüchliche Tendenzen der Weltgeschichte, die in beiden der gegensätzlich in Erscheinung tretenden »Schichten« immanent vorhanden sind. Man denke etwa an die Konflikte, die zwischen den revolutionären Propagandakriegen des Zeitalters der Französischen Revolution und ihren nationalistischen Expansionstendenzen wirksam wurden. Nicht nur ist in manchen Einzelfällen ungewiß, wo das übergreifende Moment objektiv zu finden ist, sondern auch die von den Eroberungsfeldzügen hervorgerufenen

¹ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a. a. O. Band II. S. 128 f.

nationalen Befreiungskämpfe haben in ihrem Keim derartige Widersprüche. »Alle gegen Frankreich geführten Unabhängigkeitskriege« sagt Marx »tragen den gemeinsamen Stempel einer Regeneration, die sich mit Reaktion paart«. Und es genügt bei Heine oder Raabe über Deutschland, bei Stendhal oder Nievo über Norditalien nachzulesen, um diese Widersprüchlichkeit in ihrer vollen Ausbreitung und Tiefe zu erblicken.

Es ist naturgemäß die Aufgabe der Geschichtswissenschaft, solche Widersprüche detailliert zu untersuchen. Für uns kommt es hier ausschließlich darauf an, zu zeigen, daß die künstlerische Gestaltung, die ihr zugrunde liegende, die in ihr verkörperte, sowie die von ihr ausgelöste Subjektivität diese Struktur der objektiven gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit, ihre wahren Proportionen bewahrend, jedoch mit gesteigerter Intensität, wiedergibt. Daraus folgt, daß die verschwimmenden Grenzen der objektiven Wirklichkeit, das Ineinanderübergehen ihrer Widersprüche subjektive Verhaltensweisen erfordern und ausbilden, die geeignet sind, gerade diese ihre Beschaffenheit in sich aufzunehmen und gestaltend oder rezeptiv zu reproduzieren. Unsere frühere Formulierung, daß das Subjekt sich in diese Welt der Menschengattung als Subjekt à corps perdu stürzen muß, wird dadurch bestätigt und konkretisiert. Hier gewinnt die Hegelsche Dialektik des Ununterschiedenen und Unterschiedenen eine besondere Bedeutung. Denn es entscheidet sich innerhalb des schaffenden Subjekts, wo und wie trennende Linien, distanzierende Setzungen, vereinigende Synthesen etc. angebracht werden sollen, um jene konkreten, sinnlich-sinnfälligen Verallgemeinerungen am Wirklichkeitsstoff zu vollziehen, die aus seiner Objektivität – ohne ihr echtes Ansich zu zerstören – ein beseeltes Abbild des Menschen und seiner Taten zu machen imstande sind. In diesem schöpferischen Subjekt entscheidet es sich, auf welchem Niveau das Einswerden von rein subjektiver Qualität und gesellschaftlich-geschichtlicher Wahrheit vollzogen wird, ob es ein bloßer Reflex der Partikularität bleibt, oder in sich die umfassenderen Lebensformen der Subjektivität (von Familie bis Menschheit) wachruft. Und es ist klar, daß in der rezeptiven Subjektivität – mutatis mutandis – sich Prozesse ähnlicher Art abspielen müssen, freilich mit dem qualitativen Unterschied, daß das Subjekt hier nicht einer künstlerisch erst zu formenden Wirklichkeit gegenübersteht, sondern Einwirkungen unterworfen wird, die ein geformtes, die Endonstie leitendes Werk ausstrahlt. Die Niveauunterschiede der Subjektivität sind also

¹ Marx-Engels: Gesammelte Schriften (1852–62), Stuttgart 1920, Band II, S. 421.

im Werk gesetzt, und nicht vom Betrachter der Wirklichkeit abgerungen; es ist jedoch durchaus möglich, daß in seinen Erlebnissen dieses Niveau nicht erreicht wird, oder daß diese ins Werk etwas darin nicht Geleistetes erlebnishaft oder interpretativ hineinragen. Mag nun dieser Aufnahme-prozeß adäquat sein oder eine Bewegung nach oben bzw. nach unten dem Werk gegenüber zeigen, er wird im Subjekt – wieder: *mutatis mutandis* – eine ähnliche Struktur zeigen müssen.

Die Unklarheiten, die in dieser Frage weit verbreitet sind, stammen, wenigstens größtenteils, daher, daß die Analysen der ästhetischen Verhaltensweisen nicht in deren originär ästhetischen Wesensart begründet zu sein pflegen, um erst von hier aus die sekundären, abgeleiteten Erscheinungen zu begreifen. (Unser zweiter Teil wird eine ausführliche Typologie dieser Verhaltensarten bringen. Hier müssen wir uns auf ganz allgemeine und darum abstrakt bleibende Bemerkungen beschränken.) Wir haben z. B. gesehen, daß Kant im ästhetischen Urteil das »Urphänomen« des ästhetischen Verhaltens erblickt, wo es doch bei unbefangener Betrachtung evident sein muß, daß solche Urteile nur ein Begrifflichmachen der ursprünglich ästhetischen Erlebnisse sind, d. h. daß ihre inhaltliche Richtigkeit von deren Beschaffenheit abhängig ist, worauf Kant überhaupt nicht eingeht, indem er ausschließlich formale Kriterien der Geltung aufzudecken sucht. Natürlich ist dieses Begrifflichmachen keine einfache mechanische Transposition, es muß eine Klärung – oder wenigstens einen Klärungsversuch – der allgemeinen Ursachen des ästhetischen Erlebnisses in sich enthalten. Eine Analyse der aus dieser Lage entspringenden allgemein logischen und spezifisch-ästhetischen Probleme kann, wie gesagt, erst später erfolgen; der Hinweis war jedoch notwendig, weil jene Dialektik im Subjekt, die uns hier beschäftigt, im ästhetischen Erlebnis ihre wirklich eigenartige Form erhält; es muß also auf dieses zurückgegriffen werden, um das Phänomen selbst in seiner Reinheit zu erfassen. Ergänzend sei hier nur noch so viel bemerkt, daß derartige verwickelte Beziehungen zwischen originär und abgeleitet Ästhetischem auch im Schaffens-prozeß zu finden sind; auch in diesem spielen Züge, die sich weitgehend mit den Widerspiegelungsformen des Alltags und der Wissenschaft berühren, ja streckenweise mit ihnen identisch sind, eine oft sehr beträchtliche Rolle. Auch hier möge diese Andeutung der Problematik genügen.

Die Verzerrung – vom ästhetischen Standpunkt – stammt in den meisten solchen Fällen daher, daß Zusammenhänge, die originär-ästhetisch sich zu einer unzertrennbaren, organischen Einheit konzentrieren, zerrissen und die so entstehenden Momente oft als selbständige Entitäten einander gegenüber-

gestellt werden. Das geschieht zumeist in der Richtung, daß das partikulare Subjekt des Schöpfers, die spezifisch-individuelle Qualität des Werks, die klassenmäßige Parteinahme und Wirklichkeitsabbildung in ihm, sein nationales und zeitgeschichtliches Kolorit, seine Manifestation des Menschheitlichen, die, im Werk selbst unaufhebbar verbunden, eine – freilich dialektisch widerspruchsvolle – Einheit bilden, nunmehr je ein Eigenleben erhalten oder wenigstens als voneinander unabhängige Tendenzen einander gegenübergestellt werden. Es sei hier nebenbei bemerkt: natürlich hat eine historische Einzelforschung als solche methodologisch durchaus das Recht, etwa Kunstwerke auf ihre Treue der Geschichte gegenüber zu untersuchen, und solche Forschungen können mitunter sogar zur Erkenntnis künstlerischer Probleme beitragen. Der Forscher ist jedoch aus der ästhetischen Sphäre herausgetreten, er schaut die Kunst von außen, nicht von innen an, das Ästhetische wird für ihn zum bloßen Stoff einer wissenschaftlichen Betrachtung, das Kunstwerk zu einem bloßen Dokument. Solange nun Bewußtheit darüber herrscht, daß solche verschiedenen Aspekte der Einheit der objektiven ästhetischen Gebilde gegenüber bloß Aspekte bleiben, ist auch keine Gefahr vorhanden, daß die Einheitlichkeit des ästhetischen Subjekts zerstückelt werde. Die Bestimmtheit des Individuums durch diese oder jene wichtige Form der gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen, hebt ja die Einheit der Individualität nicht auf, gibt ihr bloß neue Akzente, bereichert und vertieft sie. Wird etwa ein Arbeiter klassenbewußt, so treten zwar neue Bewußtseinsinhalte in seiner Persönlichkeit auf, vollbringen in ihr unter Umständen große Veränderungen, gewaltige Wendungen etc., doch bleibt die qualitative Kontinuität der Persönlichkeit in jedem Saulus, mag er noch so plötzlich zum Paulus geworden sein, immer erhalten. Dasselbe bezieht sich natürlich auch auf die wechselseitige Beziehung zwischen gesellschaftlichen Formen aufeinander und insbesondere darauf, wie sie die Persönlichkeit der Menschen, ihre Entwicklung, Konflikte etc. bestimmen. Und diese Wahrheit des Lebens wird durch die Kunst bestätigt, ja gesteigert. Denn diese reproduziert Natur und Geschichte vom Standpunkt der in ihnen tätigen Menschen, muß also selbst dort, wo Kontinuität und Diskretwerden ihre dialektische Widersprüchlichkeit bis zum Sprung in eine neue Qualität entfalten, das Moment der Kontinuität nicht nur bewahren, sondern es sogar als Übergreifendes behandeln.

All dies scheint für die Einwirkungen von real vorhandenen, gesellschaftlich-geschichtlich wirksamen Beziehungen der Menschen zueinander ohne weiteres einzuleuchten. Komplizierter wird die Frage, wenn von der Entfaltung des Menschheitsstandpunkts die Rede ist, eben weil dieser in keiner bisher exi-

stierenden Gesellschaft eine in menschlichen Beziehungen objektivierte Gestalt erhalten hat, und so Taten und Gedanken der Menschen noch niemals direkt bestimmen konnte. Man darf aber nie vergessen, daß die Ausbildung und Entfaltung dessen, was in der Geschichte als dem Menschengeschlecht Angehöriges, es Charakterisierendes entstanden, primär nicht ein Ergebnis des menschlichen Denkens und Fühlens war und ist, sondern aus dem Spiel der objektiven Kräfte dieser Entwicklung entsprang und entspringt. Damit wird die Wichtigkeit solcher Gedanken und Gefühle keineswegs bestritten, im Gegenteil, sie erlangen durch Fixieren und Aufbewahren der Erfahrungen und Errungenschaften, die der objektive Prozeß den Menschen aufdrängt, eine beträchtliche Wichtigkeit. Jedoch wie alle Gedanken und Gefühle sind auch sie Reflexe dessen, was in der objektiven Wirklichkeit tatsächlich geschieht. Wir haben bereits hervorgehoben, daß diese Momente, in denen das der Entwicklung des Menschengeschlechts Eigentümliche zum Ausdruck kommt, immer untrennbar an die Geschichte der Gemeinschaftsformen (Klasse, Nation, etc.) gebunden sind; daß ihr Gattungscharakter immer nur als ein Zug, als eine Nuance, als eine Tendenz etc. der Bewegung solcher Gemeinschaftsformen eine Existenz erhalten kann. Die Untrennbarkeit dieser Zusammenhänge als die Ort- und Zeitgebundenheit, das nationale und das klassenmäßige Wesen jeder Erscheinung des Menschheitlichen ist also eine objektive Tatsache der Geschichte. Ihre subjektive Manifestation, das Selbstbewußtsein dieser Prozesse muß deshalb – als ihre Widerspiegelung – eine entsprechende Beschaffenheit und Struktur besitzen.

Selbstredend muß die ästhetische Widerspiegelung einer so gearteten Wirklichkeit die in ihr an sich vorhandene Tendenz zur Untrennbarkeit der einzelnen Momente noch energischer betonen. Denn wie wir wiederholt feststellen konnten, beruht das Wesen der ästhetischen Widerspiegelung gerade darauf, die sinnlich-sinnfällige Einheit des Menschlichen und seinen ganzen widerspruchsvollen Reichtum zu einer evokativen Wirkung zu erheben. Diese qualitative Umbildung des unmittelbar gebundenen Lebensstoffes ist bestrebt, die Erlebnisse der Rezeption so zu lenken, daß die menschliche Einheitlichkeit des Inhalts – und mag diese noch so widerspruchsvoll sein – durch eine vereinheitlichende Formbildung in einer gesteigerten Einheitlichkeit zum Ausdruck gelange. Damit erhält in der subjektiven Dialektik die Hegelsche Einheit und Trennung von Unterschiedenem und nicht Unterschiedenem einen besonderen Aspekt: das Selbstbewußtsein, das für den ganzen, ununterschiedenen Komplex der menschlichen Äußerungsweise als Betrachtung sich von sich selbst unterscheidet, in ihm sich selbst erkennt und diese Selbstreflexion

objektiviert, ist bestrebt die höchstmögliche Verallgemeinerung zu erringen, d. h. dem ästhetischen Gebilde die denkbar intensivste und dauerhafteste Wirkung zu verleihen. Die Orientierung der ästhetischen Widerspiegelung auf das gattungsmäßig Menschheitliche muß deshalb keineswegs bewußt werden. Die in dieser Hinsicht objektiv im Werk erreichte Höhe hängt von Reichtum, Tiefe und Richtigkeit der Wirklichkeitsgestaltung ab; sie kann diese Erhebung ins Gattungsmäßige realisieren, auch bei einem bewußt-unmittelbaren Richtungnehmen auf das *hic et nunc* des gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Augenblicks, und sie kann daran scheitern, bei dem heißesten Bemühen, gerade das »allgemein Menschliche« künstlerisch zu erfassen. Das zeigt, daß wir es bei diesem Phänomen mit einem zugespitzten Fall der Form-Inhalt-Einheit im Kunstwerk zu tun haben. Die sich in dieser offenbarende Gattungsmäßigkeit ist vor allem ein inhaltliches Problem: aus der unendlichen Anzahl der in einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Verhältnissen möglichen (und sogar typischen) Charaktere, Züge, Taten, Kollisionen etc. werden solche ausgewählt, und kompositionell angeordnet, daß ihr Ensemble etwas sinnfällig macht, was im Gedächtnis der Menschheit weiterzuleben wert ist und was die Menschen in zeitlich und räumlich weiten Entfernungen, unter historisch völlig veränderten Umständen mit dem Gefühlsakzent: *nostra causa agitur* erleben können. Das ist jedoch mit einer daraus folgenden Gewichtigkeit ein Problem der Form. Denn diese Auswahl, diese Gruppierung ergibt zwar, als fundamentalen Gehalt, die Basis zu einer so gearteten Wirkung; ob jedoch diese überhaupt aktuell wird und gar die Aktualität jahrhunderte-, ja jahrtausendlang bewahrt, kann nur durch spezifische Qualitäten der Form gewährleistet werden. Natürlich muß hier Form in einem sehr umfassenden Sinn gedacht werden: die echten und großen Erneuerungen der Form, oder die Entstehung von neuen Formen, die zum bleibenden Besitz der Menschheit werden, entspringen daraus, daß das Spezifische eines solchen gewichtig neuen Gehalts einen radikalen Umbau der vorhandenen Formen oder das Erfinden von neuen gebieterisch erfordert, wie vielleicht am augenfälligsten bei der Einführung des zweiten Schauspielers durch Aischylos; aber auch die malerische Dramatik Giotto's, die Farbengebung Rembrandts, die Harmonik Beethovens und vieles mehr zeugen für einen solchen Zusammenhang.

Die untrennbare Einheit von menschlicher Verallgemeinerung und sinnlich-sinnfälligem Bewahren, Verewigen des gesellschaftlich-geschichtlichen sowie des rein persönlichen *hic et nunc* scheint nur dann paradox, wenn man die Maßstäbe der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit der

ästhetischen aufzudrängen trachtet. Gerade in der hier angedeuteten Eigenart des Ästhetischen zeigt sich der Unterschied zwischen einem Bewußtsein über die Wirklichkeit (auch wenn es sich gelegentlich um das Ich des Menschen handelt) und dem Selbstbewußtsein der Menschheit (auch wenn es sich etwa in einer Landschaft, einem Stilleben ohne Menschen objektiviert), wie es in großen Werken der Kunst in Erscheinung tritt. Dieses Selbstbewußtsein hat das Dauernde, das – positiv oder negativ – Bedeutsame im menschlichen Leben, in der Entwicklung des Menschengeschlechts zum Inhalt, und so wie dieser Inhalt alles für das Leben Wichtige, von der partikularen Persönlichkeit bis zum Menschheitlichen, in dieses letztere aufbewahrend aufhebt, so schafft seine Form eine dieser Beziehung angemessene Einheit des Allerpersönlichsten mit der höchsten Verallgemeinerung, die hier eine Evokationsfähigkeit über die Schranken von Ort und Zeit hinaus bedeutet. Auch das Bewußtsein über die objektive Wirklichkeit muß natürlich Tatsachen, Persönlichkeiten, Zeiten, örtliche Bedingtheiten etc. in ihrer konkreten Eigenart festhalten, sie sind jedoch – je stärker das Bewußtsein entwickelt ist, desto mehr – Ausgangspunkte, Sprungbretter, um die in ihnen waltenden allgemeinen Gesetze zu erfassen oder sich ihnen wenigstens anzunähern, um so, wo es möglich ist, auch das Einzelne als Einzelnes beherrschen zu können. Nur im Ästhetischen hat diese persönliche Qualität – und zwar in doppelter Hinsicht: als persönliche Qualität des dargestellten Gegenstandes und als die der Darstellungsweise selbst – einen Eigenwert; sie ist der Träger, der Erwecker des Selbstbewußtseins: als Gedächtnis, als »Er-Innerung« des Weges, den die Menschengattung ging und gehen wird, der Personen und Situationen, der Tugenden und Laster, der Innen- und Außenwelt der Menschen, aus deren dynamischer Entfaltung, aus deren dialektischer Widersprüchlichkeit die Menschengattung sich zu dem erhoben hat, was sie heute ist und morgen sein wird. Mag dieses Aufbewahren im Einzelfall etwas Punktuellcs scheinen, etwa eine Landschaft in der bestimmten Beleuchtung einer bestimmten Stunde, ja eines Augenblicks, ihre Wirkung ist in diesem Sinne doch eine historische, denn sie wird als Etappe dieses Weges erlebt; sie geht aber zugleich über das bloß Historische hinaus, indem der fixierte Augenblick sich unmittelbar zu unverlierbarem Besitz der Menschheit in einer sich wandelnden, reicher und tiefer werdenden Kontinuität erhöht.

Erst die Erkenntnis dieser Zusammenhänge erhellt das Wesen des Subjekts, durch welches die künstlerische Rücknahme der künstlerischen Entäußerung erfolgt. Es ist und bleibt untrennbar an die Partikularität der schöpferischen Subjektivität gebunden, und auch das Erleben des Werks kann unmöglich

mit der Partikularität des rezeptiven Subjekts brechen. Gleichzeitig vollzieht sich in beiden eine Erhebung über diese bloße Partikularität: bei Bewahrung der Signatur ihrer qualitativen Einzigartigkeit verschwindet aus ihnen alles, oder wird wenigstens in den Hintergrund gedrängt, was im Leben selbst diese Einzigartigkeit in ein Abgesperrtsein in sich selbst zu verwandeln pflegt, was subjektiv in einem gesellschaftlich-pejorativen Sinne ist: alles, was zwischen Ich und Welt eine Schranke errichtet, oder die Welt, ohne in ihren Kern einzudringen, bloß mit Farben von partikularer Qualität oberflächlich übertüncht. Der Weg von hier bis zur Wiederkehr in sich selbst aus einem so tiefen Versenktsein in die Welt, daß alles an ihr – bei gesteigerter, objektivierter Gegenständlichkeit – zum innerlichsten Besitz der menschlichen Subjektivität wird, ist sehr langwierig und etappenreich; er ist aber dem Wesen nach ein Weg von der bloß partikularen Subjektivität der unmittelbar vorhandenen Persönlichkeit zur Verwirklichung der Gattungsmäßigkeit im eigenen Ich. Es handelt sich also vom Subjekt aus gesehen um einen Prozeß, der zugleich eine Reinigung und Intensivierung, eine Bereicherung und Vertiefung vollbringt.

Wenn früher betont wurde, daß das Erreichen einer Höhe des Menschlichen in der Gestaltung nicht von der Bewußtheit in der darauf gerichteten Intention abhängt, so muß erneut an den hier gebrauchten Sinn der Bewußtheit erinnert werden. Es handelt sich deshalb nicht etwa um das mysteriöse und mystifizierte Unbewußte unserer Tage. Eine nicht bewußte Intention kann nach unserer Auffassung mit der allerhöchsten Bewußtheit verknüpft sein, und zwar nicht bloß in bezug auf die anzuwendenden künstlerischen Mittel (das würden auch manche Vertreter des »Unbewußten« zugeben), sondern auch in bezug auf das inhaltlich gestellte Ziel. Das – mögliche – Fehlen der Bewußtheit bezieht sich hier darauf, daß kein Zeitgenosse mit apodiktischer Sicherheit voraussehen kann, welche Eigenschaften der mit ihm lebenden Menschen – im positiven oder negativen Sinne – bloß zeitbedingtvorübergehende sind und welche von der Zukunft in den entstehenden »corpus« des Gattungsmäßigen einverleibt werden. Gerade hier kann es kein weltanschauliches Sicherstellen für das künstlerische Gestalten geben. Selbst der Marxismus vermag zwar die allgemeinsten Entwicklungstendenzen der Gesellschaft auf große Strecken vor auszusehen, er vermag für kürzere Zeitspannen konkrete – aber noch immer notwendig allgemein gehaltene – Perspektiven aufzeigen, er kann und will sich aber gar nicht die Aufgabe stellen, alle »Schlauheiten« (Lenin) des Entwicklungsweges im voraus gedanklich präzise vorwegzunehmen. Die gelungene oder verfehlte Gestaltung des

Menschheitlichen hängt jedoch gerade vom Verständnis resp. von der Blindheit gegenüber solchen Momenten des Entwicklungsganges ab. Die wissenschaftliche Richtigkeit einer Voraussage, einer Perspektive bewahrheitet sich an der Massenhaftigkeit der realen Tatsachen und Tendenzen; selbst beträchtliche Abweichungen in den Details müssen ihr Zutreffen nicht aufheben. Die künstlerische Richtigkeit im Zurgestaltbringen des Gattungsmäßigen bewährt sich oder versagt dagegen zumeist gerade in dem Bereich, der wissenschaftlich als bloßes Detail bezeichnet zu werden pflegt. So in den »prophetischen Gestaltungen« Balzacs, der bestimmte typische Züge der Menschen im zweiten Kaiserreich aus ihren Keimen zur Zeit des Bürgerkönigtums herausentwickeln und als Realität darstellen konnte¹. So bei Euripides in der Gestalt der Phaedra, bei Vergil in der Didos, die die individuelle Liebesleidenschaft ins Gattungsmäßige, zum Besitz des Selbstbewußtseins der Menschheit erhoben, lange bevor diese zu einer gesellschaftlich allgemeinen Erscheinung geworden wäre.

Daraus entsteht für das ästhetische Subjekt – für das schaffende in der Produktion, für das rezeptive in der Aufnahme der Werke – jene Lage, die wir bereits wiederholt so bezeichnet haben, daß es sich *à corps perdu* in die Welt dieser Phänomene stürzen muß. Diese Struktur hat naturgemäß zur Folge, daß in die – scheinbaren – Lücken der begrifflichen Ableitbarkeit sich irrationalistische Theorien einnisten konnten; diese werden nicht widerlegt, sondern gewinnen an Hartnäckigkeit, wenn versucht wird, sie mit Hilfe von pseudo-rationalen Gedankengängen zu widerlegen. Tatsächlich waltet hier eine deutlich ablesbare Ratio, nur kann sie in den meisten Fällen erst nachträglich festgestellt und erklärt werden. Die Grenze der Voraussagbarkeit liegt im Wirklichkeitsstoffe selbst. Dies gründet sich nicht nur in der bis jetzt analysierten Beziehung des Gattungsmäßigen zu den anderen Aufbaumomenten der gesellschaftlich-geschichtlichen Welt, nicht nur in den spezifischen Aufgaben, die daraus für Auswahl des Gehalts und für die Formgebung der Kunst erwachsen. Es liegt auch, worauf schon früher hingewiesen wurde, an der Verschlungenheit des historischen Weges selbst, an der Ungleichmäßigkeit dieser Entwicklung und vor allem daran – was für die Wirkung der Kunst ausschlaggebend ist –, daß jede Gegenwart von den eigenen Bedürfnissen und Perspektiven aus die Vergangenheit betrachtet und sie, ins-

¹ Lafargue: Über Marx in: Karl Marx. Eine Sammlung von Erinnerungen, Moskau-Leningrad 1934, S. 128.

besondere bezüglich des in der Kunst zum Ausdruck kommenden Selbstbewußtseins, bewertet. Es genügt vielleicht, wenn wir erneut auf die wechselvollen Kämpfe um den Nachruhm Homers und Vergils hinweisen. Daß jedoch alle diese Kämpfe nachträglich völlig rational erklärt werden können, zeigt die objektive Haltlosigkeit einer jeden irrationalistischen Auslegung dieses Tatbestandes; zeigt, daß es zwar kein abstraktes Axiom geben kann, das eine direkte Ableitung der einzelnen Phänomene gestatten würde, wohl aber jedes einzelne Phänomen auf seine gesellschaftlich-geschichtlichen Wurzeln, auf die Beschaffenheit seiner ästhetischen Struktur hin, restlos rational analysiert werden kann. Wir haben es also hier mit einem Fall jener wissenschaftlichen Erklärung zu tun, die Marx in bezug auf die ungleichmäßige Entwicklung der Kunst im allgemeinen so formuliert hat: »Die Schwierigkeit besteht in der allgemeinen Fassung dieser Widersprüche. Sobald sie spezifiziert werden, sind sie schon erklärt¹.«

Diese Wesensart des Ästhetischen als adäquateste Form für die Äußerung des Selbstbewußtseins der Menschheit muß festgehalten werden, wenn wir ihre Eigenart richtig würdigen wollen. Dabei wurde hier oft an ein Zurückgehen auf seine originäre Erscheinungsweise appelliert und die Versuche, solche ästhetischen Phänomene ohne weiteres und direkt durch Anwendung von Kategorien der wissenschaftlichen Widerspiegelung zu erklären, energisch abgewiesen. Daraus folgt natürlich weder eine Ablehnung der wissenschaftlichen Erklärung ästhetischer Phänomene – unsere ganze Untersuchung soll ja eine solche sein – noch eine metaphysisch starre Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst, von Bewußtsein und Selbstbewußtsein der Menschheit. Die erste Frage kann, wie bereits hervorgehoben, erst im zweiten Teil dieses Werks behandelt werden. In bezug auf die zweite wurde hier wiederholt betont, daß Wissenschaft und Kunst (und auch das Alltagsdenken) dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. Die Eigenart einer jeden Widerspiegelung bildet sich im Laufe der Geschichte als eine äußerst wichtige Form der gesellschaftlichen Arbeitsteilung im allgemeinen Sinne aus, als eine Arbeitsteilung, die nicht bloß über die einzelnen Menschen und Menschengruppen innerhalb der Gesellschaft ihren Bedürfnissen entsprechend disponiert, sondern vor allem eine Arbeitsteilung der Sinne, des Verstandes und der Vernunft in jedem einzelnen Menschen vollbringt. Die Arbeitsteilung zwischen Wissenschaft und Kunst ist eine elementare Notwendigkeit des Lebens, ohne welche

¹ Marx: Grundrisse I. a. a. O. S. 30.

die gesellschaftliche Arbeitsteilung im objektiven Sinne nie hätte erfolgreich vollzogen und zum Funktionieren gebracht werden können. Das undifferenzierte Verhalten des Alltags, in welchem alles auf eine unmittelbare Praxis eingestellt ist, wäre außerstande, die mit der Entwicklung der Produktivkräfte immer komplizierter werdenden Probleme befriedigend zu lösen. Wir haben bereits gezeigt, wie unter dem Druck solcher Verhältnisse die völlige Undifferenziertheit der magischen Periode sich auflösen muß und die von uns geschilderten Hauptrichtungen einer solchen Arbeitsteilung: wissenschaftliche und ästhetische Widerspiegelungen der Wirklichkeit entstehen. Wir haben auch darauf hingewiesen, daß diese differenzierteren Formen der Widerspiegelung aus gesellschaftlichen Bedürfnissen des Alltags entstehen, ihre spezifischen Wesensarten – um diese Bedürfnisse optimal zu befriedigen – in möglichster Reinheit ausbilden, daß aber dadurch, letzten Endes, keine Isolierung von der Praxis des Alltags zustande kommt. Im Gegenteil strömen die subjektiven wie objektiven Ergebnisse der wissenschaftlichen und ästhetischen Widerspiegelung ununterbrochen ins Alltagsleben, in die Alltagspraxis zurück, bereichern und vertiefen diese, ohne freilich ihren Alltagscharakter aufzuheben; weshalb auch das ständig sich erhöhende Niveau des Alltags die Bedürfnisse nach weiterer Differenzierung der wissenschaftlichen und künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht absterben, sondern extensiv wie intensiv zunehmen läßt.

Von dieser Basis aus wird erst die Arbeitsteilung zwischen Bewußtsein und Selbstbewußtsein völlig klar. Das Bewußtsein erobert die an sich seiende Welt für den Menschen. Indem es ihr Ansich in ein Füruns verwandelt, schafft es den eigentlichen realen Spielraum für die weiterobernde Praxis, für die Verwandlung der Wirklichkeit in ein fruchtbringendes Tätigkeitsfeld der Menschen. Seine gesellschaftliche Notwendigkeit ist also unmittelbar evident. Es gehört jedoch – mit der Entfaltung der Kultur in steigendem Maße – zum Besitzergreifen der Welt durch den Menschen, daß er die faktisch und praktisch beherrschte Außenwelt auch zu sich selbst in Beziehung bringe, daß er mit dieser Eroberung auch eine Heimat erwerbe. Dieses Bedürfnis ist ebenso elementar, wie jenes, das zur selbständigen Ausbildung der Wissenschaften geführt hat. Daß die Mittel zu seiner Befriedigung nicht ausschließlich die der Kunst waren und auch noch nicht sind, kann keinen Beweis gegen diese menschheitliche Funktion der Kunst ergeben. Denn auch die Wissenschaft hat auf ihrem Gebiet keine exklusive Monopolstellung; sie ist »nur« die adäquateste Form einer bestimmten Erfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse, und neben diesen, diese anregend, von ihnen angeregt, erwächst erst die

Wissenschaft zu ihrer eigenen Reinheit und Reife. Mag nun die Beziehung der Kunst zum Leben noch viel komplizierter sein, als die an sich ebenfalls nicht einfache der Wissenschaft, sie erringt sich im Laufe der historischen Entwicklung in dem von ihr am adäquatesten ausgedrückten Lebenskomplex eine ähnliche Stellung als Gipfelgestalt. Wir haben einen Teil dieser Verbundenheit der Kunst mit dem menschlichen Dasein, ihrer Loslösung von seinen unangemessenen Ausdrucksformen, ihrer Rückkehr zum Leben in angemessener Expression und Evokation bei ihrer Beziehung zu den primitiven Ausdrucksformen der Menschlichkeit, vor allem in ihrem Verhältnis zur Magie beobachten können. Wir werden an verschiedenen Zusammenhängen – so bei der Behandlung der Naturschönheit, im Kampf der Befreiung des Ästhetischen vom Religiösen – auf diese Probleme noch ausführlich zurückkommen.

Hier galt es bloß, die Tatsache, daß die Kunst die angemessenste und höchste Äußerungsweise des Selbstbewußtseins der Menschheit ist, etwas konkreter aufzuhellen als es bisher möglich war. Es galt zu zeigen, daß unsere rein ästhetischen Thesen von der Eigenart dieser Widerspiegelung der Wirklichkeit (so die Priorität des Inhalts vor der Form, so der evokativ-leitende Charakter der Form, so ihr Wesen als Form eines bestimmten Inhalts, etc.) nur auf das Menschheitliche bezogen, nur durch das Hinüberwachsen ins Selbstbewußtseinhafte der Widerspiegelung der Wirklichkeit ihren wirklichen Sinn erhalten können. Alle im Laufe einer vieltausendjährigen Entwicklung gemachten Vorwürfe von der »Täuschung und Lüge« der Kunst angefangen bis zur Wesenlosigkeit der Reproduktion von etwas, das sowieso schon da ist, erhalten eine – sehr bedingte – Berechtigung in bestimmten historischen Konstellationen nur dadurch, daß einige Kritiker (und unter bestimmten Umständen die Künstler und ihre Werke selbst) diesen Zusammenhang außer acht oder in Vergessenheit geraten ließen. Denn die siegreiche eigene Welt der Kunstwerke, ihre Welthaftigkeit, die Unwiderstehlichkeit ihrer evokativen Macht gründen sich gerade auf diese Entfaltung des konkret Menschheitlichen. Verschwindet dieses, so ist die echte »Nachahmung« der Wirklichkeit, die virtuoseste Beherrschung der Formen, das geistreichste Erfinden von neuen Wirkungsmöglichkeiten nur »ein tönend Erz und eine klingende Schelle«. Das künstlerische Offenbaren dieses Gehalts macht erst die Mimesis zur Grundtatsache des Ästhetischen: zu einer Widerspiegelung der vom menschlichen Bewußtsein unabhängigen Wirklichkeit, jedoch zu einer, in welcher, dem Prinzip nach, nur das vorkommt, was diese Entwicklung fördert oder hemmt, in welcher jeder Gegenstand, jede Emotion erst in diesem Zusammen-

hang zum Objekt erhoben werden kann. Alle Umwandlungen, die die ästhetische Widerspiegelung an der unmittelbaren Erscheinungswelt vollzieht, verlieren erst durch diese Bezogenheit einen jeden formal-willkürlichen Charakter, und andererseits wird die Treue dieser Widerspiegelungsart der Wirklichkeit, auch in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise, erst durch das Auftreffen auf diese höchste Realität des Menschseins letztthin gerechtfertigt. So kann nur die – viele Widersprüche in sich bergende – Annahme des Selbstbewußtseins des Menschengeschlechts die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung philosophisch begründen. Gerade die in diesem Begriff konzentrierte Widersprüchlichkeit – höchste Objektivität bei höchster Subjektbezogenheit –, eine Subjektivität als Kriterium, die in der objektiv vorhandenen Außen- und Innenwelt nur verborgen, nur »unbewußt«, eventuell utopisch vorhanden ist, dabei das Schaffen einer Welt der Kunst, die nichts Utopisches an sich haben muß –: das ist, als Basis des originär Ästhetischen, die schlichte Beschreibung der ästhetisch gespiegelten Wirklichkeit.

*Achtes Kapitel*Probleme der Mimesis IV
Die eigene Welt der KunstwerkeI *Kontinuität und Diskontinuität der ästhetischen Sphäre*
(Werk, Genre, Kunst im allgemeinen)

Wenn wir die Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung bestimmt haben, so ist damit das Moment der Kontinuität in den Mittelpunkt gerückt. Einerseits weil nur dadurch die statische, idealistische Annahme eines »allgemein Menschlichen« vermieden werden kann: es handelt sich nicht um die Verwirklichung einer (in der Idee) apriori gegebenen Menschlichkeit, auch nicht um die dialektische Entfaltung einer solchen »Idee«, wobei, wie im Hegelschen System, das Ende als konkrete Erfüllung alles in sich enthält, was am Anfang bereits in abstrakter Form vorhanden war. Die hier gemeinte Kontinuität hat keinen derartigen teleologischen Charakter. Sie ist – genau im wörtlichen Sinn – eine faktisch abgelaufene reale Entwicklung in ihrem realen Auf und Ab, mit ihren realen Abzweigungen, Anläufen, Rückfällen etc. Andererseits muß bedacht werden, daß hier in erster Linie von der Kontinuität des Selbstbewußtseins der Menschengattung die Rede ist, also vom subjektiven, wenn auch nicht partikular-individuellen Aspekt dessen, was tatsächlich geschehen ist. Die vorangegangenen Analysen haben hoffentlich mit hinreichender Deutlichkeit gezeigt, daß das subjektive Moment des Selbstbewußtseins, der Hegelschen »Er-Innerung«, keinen Subjektivismus bedeutet, keine idealistisch eingebildete »Unabhängigkeit« vom realen Ablauf oder gar die demiurgisch-schöpferische Tätigkeit eines wie immer gearteten Subjekts. Die richtige Widerspiegelung der vom Bewußtsein unabhängig existierenden Wirklichkeit, das Versenktsein des Subjekts in diese, ist vielmehr die unerläßliche Voraussetzung eines jeden so gearteten Selbstbewußtseins. Die Subjektivität beschränkt sich also, wie wir gesehen haben, darauf, daß das so entstehende Widerspiegelungsbild darauf angelegt ist, die an sich seiende Wirklichkeit auf den Menschen orientiert (auf seine Tätigkeit, auf seine Beziehungen etc.) zu reproduzieren. Die Kontinuität der Menschheitsentwicklung bildet das letzthinnige Substrat einer jeden solchen Spiegelung, muß also in jeder

einzelnen irgendwie enthalten sein, obwohl zumeist eine jede für sich betrachtet das konkrete *hic et nunc* eines gegebenen Moments unmittelbar als Gegenstand setzt.

Damit ist die normale Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität (Punktualität) gegeben. In jeder wirklichen oder geometrisch abstrahierten Linie stößt man auf diesen unaufhebbaren, für die Erkenntnis höchst fruchtbaren Widerspruch. Natürlich auch in der Betrachtung der objektiven Menschheitsentwicklung; die konkreten Erscheinungsformen der beiden Pole dieser Widersprüchlichkeit aufzudecken und in ihrer Gesetzlichkeit darzustellen, ist eine Aufgabe der Geschichtswissenschaft, sie braucht uns deshalb hier nicht zu beschäftigen. Die Dialektik, die in unserem Fall auftritt, geht aber darüber hinaus. Wir haben schon wiederholt auf jene Wesensart der ästhetischen Setzung hingewiesen, wonach deren originäre Form nur die höchste Punktualität des einzelnen Künstlers (und deren Aufnahme durch das einzelne Subjekt des Rezeptiven) sein kann. Alle Zusammenfassungen in einer verallgemeinerten Weise, so schon als Kunst einer Periode, Kunstgattung etc., bringen diese ursprüngliche und unverfälschte Beschaffenheit auf den Begriff, versetzen sie also in eine andere, für sie neue Sphäre; daß ein solches Verfahren nicht notwendig eine Verfälschung oder Verzerrung des echt Ästhetischen mit sich führt – obwohl auch dies häufig vorkommt –, können wir erst im zweiten Teil bei Behandlung der Typologie des ästhetischen Verhaltens mit philosophischer Genauigkeit nachweisen. Immerhin kann schon jetzt gesagt werden, daß derartige Aussagen so viel Wahrheit enthalten, wie sie von der originär ästhetischen Struktur ihrer Gegenstände unversehrt und unverzerrt ins Begriffliche umzusetzen imstande sind. Das klingt vorerst als Selbstverständlichkeit, ja Trivialität. Denn dem Wahrheitsgehalt eines jeden Begriffs (Urteils, Schlusses etc.) gegenüber muß ebenfalls eine ähnliche Forderung gestellt werden. Wo jedoch die an sich seiende Wirklichkeit wissenschaftlich widergespiegelt wird, kann und muß ihre begriffliche Formulierung verallgemeinernd über die unmittelbare Gegenständlichkeitsstruktur hinausgehen; indem sie die Verhältnisse, Beziehungen, Gesetzmäßigkeiten etc. richtig zum Ausdruck bringt, kommt für das Einzelne nur das Problem einer jeweiligen fehlerfreien Subsumierbarkeit unter den allgemeinen Zusammenhang in Betracht. Das ist, unter komplizierteren Bedingungen, auch für die Gesellschaftswissenschaften der Fall.

Die Verallgemeinerung eines originär ästhetischen Tatbestandes darf jedoch über die Singularität des jeweils vorhandenen Werks nur so weit hinausgehen, daß diese Singularität in ihrer begrifflichen Aufhebung möglichst unversehrt

aufbewahrt bleibt. In dieser Forderung ist viel mehr inbegriffen, als in deskriptiv-morphologischen Verallgemeinerungen von sonstigen Natur- oder Gesellschaftswissenschaften. Auf den Hauptgrund des Unterschiedes haben wir bereits aufmerksam gemacht: das echte Kunstwerk – und nur dieses kann zur Basis einer fruchtbaren historischen oder ästhetischen Verallgemeinerung werden – erfüllt die ästhetischen Gesetze, indem es sie zugleich erweitert und vertieft; eine einfache Subsumtion des Einzelnen unter das Allgemeine, des »Falles« unter das Gesetz kommt hier nicht in Frage. Die Möglichkeit der Rückkehr vom Gesetz zum Einzelfall charakterisiert natürlich jede wissenschaftliche Verallgemeinerung. Das tatsächliche Heruntersteigen zu ihm ist jedoch sehr oft sinnlos oder überflüssig, wie z. B. wenn jemand von den statistisch ausgedrückten Tendenzen der Bevölkerungsbewegung sich der Frage zuwenden würde, warum gerade der Peter die Marie geheiratet hat. Die verallgemeinerten Begriffe etwa einer Geschichte der Renaissancemalerei müssen jedoch so beschaffen sein, daß sie die Erkenntnis der Eigenart Raffaels oder Tizians (oder beliebiger Bilder von ihnen) zu konkretisieren und zu fördern imstande sind.

Die Andeutung einer solchen Struktur der Verallgemeinerung war nötig, um das spezifische Wesen der hier waltenden Dialektik von Kontinuität und Punktualität klarzulegen. Wenn wir wieder zum originär Ästhetischen zurückkehren, so sehen wir einerseits, daß der Repräsentant des punktuellen Prinzips im Werk nicht bloß einen mehr oder weniger abstrakten »Punkt« der Entwicklung zur Erscheinung bringt, sondern daß dieser »Punkt« eine qualitativ eigenartige, ein geschlossenes System der ausschlaggebenden Bestimmungen enthaltende »Welt« ist, deren unmittelbar-intensives, konkret-vertieftes Erleben das Wesen des ästhetischen Verhaltens ausmacht. Andererseits kommt das Prinzip der Kontinuität in den Werken und ihrer Aufnahme nur indirekt, zumeist höchst indirekt zum Vorschein. Ob Homer oder Defoes »Moll Flanders«, Giorgiones Madonna von Castel Franco oder eine Landschaft van Goghs etc. das Objekt eines ästhetischen Erlebnisses ist, sein Akzent liegt auf der restlosen Aufnahme und Aneignung dessen, was in diesem konkreten Werk – und nur in diesem – konkret zum Ausdruck kommt, was und wie darin mit unwiederholbarer Eigenart aus der objektiven Wirklichkeit widergespiegelt wird. Scheinbar ist also aus der unmittelbaren Struktur und der angemessenen Wirkung des Werks das Moment der Kontinuität ganz verschwunden. Das ist jedoch nur ein Schein der als solcher fixierten Unmittelbarkeit. Denn das bloße Faktum eines so gearteten Erlebens kann ohne das Moment des *nostra causa agitur* unmöglich zur Verwirk-

lichung gelangen. Und darin ist – einerlei ob in einer dem Schöpfer oder dem Rezipienten bewußten Weise – das Moment der Kontinuität der Menschheitsentwicklung mitgesetzt. Dieses Dasein der Kontinuität ist sowohl intensiver und unverfügbarer als die gewöhnliche Kontinuität des Historischen wie auch verborgener, weniger unmittelbar evident als diese. Es ist nämlich an sich möglich, einen gegebenen historischen Abschnitt von der Gesamtentwicklung methodologisch abzusondern und für sich allein zu betrachten. Das kann natürlich zur Quelle mannigfaltiger Irrtümer werden, ist jedoch oft unvermeidlich, wenn bestimmte Details ganz genau erforscht werden sollen. In der originär ästhetischen Beziehung zur Wirklichkeit und in ihrer evokativen Vermittlung durch die Unmittelbarkeit der Kunstwerke ist dagegen diese Beziehung zur Kontinuität des historischen Prozesses objektiv immer gegenwärtig, ohne allerdings bewußt gegenwärtig werden zu müssen. Sein Bewußtwerden kann – soll es ästhetisch bleiben – das Moment der Spontaneität im *nostra causa agitur* nicht überspringen; die Kontinuität ist gerade an die Tiefe dieses unmittelbaren Sich-Aneignens gebunden. Bei oberflächlichem Eindruck, wobei das räumlich, zeitlich und gesellschaftlich Entfernte oft den Charakter des Exotischen anzunehmen pflegt, kann eventuell ein sachlich nicht unrichtiges Konstatieren entstehen; in diesem ist jedoch die Kontinuität bestenfalls an sich, nicht für uns enthalten, geschweige denn, daß ihr Fürsichsein erreicht wäre. Hier zeigt sich besonders deutlich der von uns wiederholt hervorgehobene Gegensatz von »Bewußtsein über...« und »Selbstbewußtsein von...«; beim Exotischen steht man einer Wirklichkeit gegenüber, zu der man, bei allem Interesse und eventuellem Wissen, wobei sogar das Bewußtsein einer unüberbrückbaren Fremdheit vorherrscht, keine innerlich menschliche Beziehung hat, während das Selbstbewußtsein – auch wenn das sachliche Wissen fehlt – gerade auf einem solchen innerlichen Verhältnis basiert. Das beinhaltet keine Identifikation, da ja die Verschiedenheit des erlebten Objekts an Inhalt, Struktur etc. vom erlebenden Subjekt eine der Voraussetzungen der das Selbstbewußtsein hervorrufenden Beziehungen ist. Trotzdem oder gerade darum wird aber das Zentrum der Menschlichkeit auf tiefste getroffen, als von etwas, das irgendwie zur eigenen Vergangenheit gehört oder mit deren Subjekt irgendwie nahe verwandt ist. Es kann also etwas bloß exotisch Scheinendes unter Umständen zum Element des Selbstbewußtseins werden und umgekehrt. Die Möglichkeit solcher Umschläge wird vor allem von der künstlerischen Höhe der Bearbeitung abhängen, aber natürlich spielt dabei die objektiv geschichtliche Entwicklung, die mit ihr zusammenhängende Ausbreitung und Vertiefung der Kultur etc. eine

beträchtliche Rolle. Der erste, hauptsächliche Gesichtspunkt zeigt wieder die zentrale Stelle, die das menschheitliche Moment im Wesen des Ästhetischen einnimmt.

Damit sind wir aber erst an die Schwelle der Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität in der ästhetischen Sphäre gelangt. Denn abgesehen von der eben geschilderten grundlegenden Konstellation, steht jedes Kunstwerk, gerade was seine entscheidende ästhetische Eigenart bestimmt, in der Kontinuität jener Kunstgattung, jenes Genres, der es angehört. Wenn oben von Gesetz und von der spezifischen Weise seiner Erfüllung im Ästhetischen die Rede war, so muß dies vorerst im Sinne dieses Zusammenhanges verstanden werden, als die Beziehung etwa einer Tragödie zu den Gesetzen der Dramaturgie etc. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß auch hier die Beziehung eines Werks zu seinem Genre und zu seinen Gesetzen niemals die einer Subsumtion eines Einzelfalles unter eine wesenhafte Allgemeinheit sein kann, daß mit dem Entstehen eines jeden Werks, das diesen Namen ästhetisch verdient, Inhalt und Form der für es gültigen Gesetze zumindest eine Modifikation erfahren, wenn nicht, wie dies bei epochalen Gestaltungen zu sein pflegt, ihre entscheidende Umwälzung erfolgt. Es muß natürlich auch hinzugefügt werden, daß die Genres – was die allgemeinsten grundlegenden Prinzipien betrifft – zwar dem historischen Wandel unterworfen sind, aber sich in diesem Wandel erhalten, daß sie sich in solchen »Revolutionen« innerlich als Genre bereichern und vertiefen. (Es ist ein großes theoretisches Verdienst Lessings, dies in bezug auf das antike Drama und Shakespeare begrifflich dargelegt zu haben.)

Diese Dialektik von Kontinuität und Punktualität ist jedoch – auf höherer Stufe – auch im Gesamtgebiet des Ästhetischen wirksam. Die einzelnen Genres stehen einander weit selbständiger gegenüber als die einzelnen Wissenschaften in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit und bilden weit mehr abgeschlossene, voneinander unabhängige Bereiche, als es dort möglich ist. Natürlich darf auch dieser Gegensatz nicht zur metaphysischen Erstarrung versteift und verzerrt werden. Denn einerseits ist die – relative – Selbständigkeit der einzelnen Wissenschaften ebenfalls eine unbestreitbare Tatsache. Sie ist vor allem durch die – relative – Selbständigkeit ihres materiellen Substrats bestimmt; der Differenzierung der einzelnen Wissenschaften liegt also die der objektiven Wirklichkeit zugrunde. Diese ist jedoch notwendigerweise eine relative. Wie die sachlichen Verschiedenheiten dem methodologischen Unterschied der einzelnen Wissenschaften zugrunde liegen, so schaffen die mannigfachen Wechselwirkungen und

Wechselbeziehungen zwischen diesen wieder neuartige Verbindungen. Letzten Endes bringt allerdings die Einheit der materiellen Beschaffenheit der Welt notwendig immer wieder das Ideal einer einheitlichen Wissenschaft hervor. Wurde dieses auch bis jetzt nie verwirklicht, so hat die Tendenz zur Vereinheitlichung besonders in den exakten Naturwissenschaften ungeheure Fortschritte gemacht; Gebiete, die jahrhundertlang als selbständige galten, gewannen durch Rückführung von unmittelbar divergenten Erscheinungen auf einheitliche Prinzipien sehr viel an Erkenntnisfähigkeit. Das schließt die – nunmehr bewußt relative – Selbständigkeit von Untersuchungsgebieten nicht aus, mit der Annäherung an die an sich seiende materielle Einheit der objektiven Wirklichkeit verstärkt sich aber jede vernünftige, aus dem Wesen der Sache stammende Integration. Gerade die – teilweise – entgegengesetzte Richtung, die viele Gesellschaftswissenschaften im 19. Jahrhundert einschlugen, beweist die wissenschaftliche Richtigkeit dieser Tendenz. Die – gesellschaftlich bedingte – »reinliche« Trennung etwa von Ökonomie, Soziologie, Geschichte etc. war für alle diese Wissenschaften höchst nachteilig. Ihre Zusammengehörigkeit, die ebenfalls von der Einheitlichkeit ihres Substrats bedingt ist, schließt zwar streng spezialisierte Untersuchungen nicht aus, jedoch kein wesentliches Problem dieser Wissenschaften kann ohne ununterbrochene und detaillierte Bezugnahme auf die Zusammenhänge, die sich aus dem gemeinsamen Stoff ergeben, befriedigend gelöst werden. Das so entstehende einheitliche System der Wissenschaften – diese Form nimmt das Ideal der einheitlichen Wissenschaft auf – zeigt nur dort sprunghafte Trennungen, die ebenfalls nicht absolut sind, wo die materielle Grundlage selbst ebenfalls Sprünge aufweist (Organisches und Unorganisches, etc., jedoch ebenfalls mit Übergängen, Relativierungen). Die systematische Gliederung erfolgt ebenfalls aus der Wesensart des gedanklich abgebildeten Ansich. Wenn die Wissenschaftslehre des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß des subjektiven Idealismus von subjektiven Interessen aus die Methodologie aufzubauen bestrebt war (besonders ausgeprägt in der Schule von Windelband und Rickert), stiftete sie nur Verwirrungen. Die Existenz der sogenannten angewandten Wissenschaft, mit ihrer auch teleologisch bedingten Methode, widerspricht dieser Ablehnung der subjektivistischen Begründung nicht. Denn etwa die ökonomischen Zielsetzungen der technologischen Wissenschaften sind ebenso objektiv, auf einem realen Substrat fußend, wie jene Erkenntnisse (der Physik, der Chemie etc.), die sie dabei anwenden oder sogar weiterbilden. All dies mußten wir wenigstens kursorisch andeuten, damit es klar sichtbar werde, daß die »Differenzierung« der Kunst in verschiedene Künste, Kunst-

arten etc. etwas qualitativ anderes ist, als die wirkliche Differenzierung der Erkenntnis in verschiedene Einzelwissenschaften. Diese bilden bei aller Differenzierung letzten Endes eine sachliche Erkenntniseinheit, während die Kunst im allgemeinen zwar ein synthetisches Zusammenfassen des Gemeinsamen in den einzelnen Künsten ist, die Art des Zusammenhangs zwischen einzelnen Künsten und Kunst im allgemeinen unterscheidet sich jedoch, wie wir alsbald sehen werden, qualitativ von dem zwischen Einzelwissenschaften und einheitlicher Gesamtwissenschaft. Darum haben wir das Wort Differenzierung in Anführungszeichen gesetzt, da es, wie schon früher angeführt, ein schädliches Vorurteil der idealistischen Ästhetiken ist, das System der Künste als »Differenzierung« der »ästhetischen Idee«, der »Schönheit« etc. aufzufassen. Jede Kunst, ja jedes Genre ist in Wirklichkeit eine Welt für sich, hat ein originäres ästhetisches Prinzip zur Grundlage, das mit keinem Prinzip einer anderen Kunst oder eines anderen Genres identisch, ja von diesen in vielfacher Hinsicht qualitativ verschieden ist. Diese Einsicht, die bei den Künstlern selbst in ihrer Praxis und in der theoretischen Formulierung der eigenen Erfahrungen längst zur allgemeinen Meinung geworden ist, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach zur Grundlage der ästhetischen Erkenntnis gemacht. Wir haben die diesbezüglichen Anschauungen Konrad Fiedlers, die eine große Verbreitung erhielten, daß es keine Kunst, sondern nur einzelne Künste gebe, bereits angeführt; später entstand unter diesem Einfluß neben der Ästhetik eine sogenannte allgemeine Kunstwissenschaft. Auf die Kritik ihrer methodologischen Fundamente brauchen wir hier nicht einzugehen. Es sei nur so viel bemerkt, daß, indem dabei die Ästhetik in der alten idealistischen Weise aufgefaßt und die Kunstwissenschaft von ihr metaphysisch getrennt wurde, diese mangels allgemeiner ästhetischer Prinzipien einen empiristisch-positivistischen Charakter erhalten und das Gesamtgebiet der Ästhetik in zwei methodologisch heterogene Teile zerfallen mußte.

Wenn wir diese selbständige Existenz der einzelnen Künste, Genres etc. feststellen, so muß – um die Dialektik der Kontinuität in diesem Bereich weiter zu konkretisieren –, folgendes bemerkt werden. Vor allem zeigt sich historisch, daß einzelne Künste zuweilen eine derart kontinuierliche, man könnte sagen, logische Entwicklung, in welcher die eine Lösung aus den früheren Problemen herauswächst, aufweisen, daß man dazu verführt werden könnte, in ihren inneren, künstlerischen Problemen die treibende Kraft ihrer Bewegung zu erblicken: so bei der florentinischen oder venezianischen Malerei des 14./15. Jahrhunderts, so beim französischen oder russischen Roman des

19. Jahrhunderts etc. Bei näherer Betrachtung zeigt sich indessen, daß solche Phänomene nur für relativ kurze Strecken auftauchen, daß sie – um uns der Deutlichkeit halber bewußt übertrieben auszudrücken – zuweilen aus einem künstlerischen Nichts entspringen oder in einem solchen enden. Das beweist einerseits, daß auch hier historisch eine Dialektik der Kontinuität und Diskontinuität waltet, daß aber andererseits diese Dialektik selbst gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt ist: die Kontinuität, das organische Auseinanderherauswachsen der gesellschaftlichen Probleme, deren kontinuierliche Einwirkung – als sozialer Auftrag – auf die Entstehung der einzelnen Kunstwerke ist das reale Grundprinzip dieser Dialektik (die dabei wirksamen aus der gesellschaftlichen Entwicklung aufsteigenden Widersprüche objektiver Art und die in der Reaktion der Persönlichkeiten subjektiver Art auf sie, können wir hier nicht analysieren). In solchen Fällen ist die noch so »logisch«, noch so »geschichtsphilosophisch« sich entfaltende Kunst oder Kunstart eben zumeist die herrschende, die repräsentative ihrer Periode. Auch hier ist die Basis objektiv: die auf der Entwicklung der Produktivkräfte basierende Gesamtentwicklung ist der Grund, warum in der einen Periode eine Kunst oder ein Genre, in einer anderen eine andere oder ein anderes eine solche dominierende Rolle spielen. Diese gesellschaftlich-geschichtliche Determiniertheit ist so stark, daß sie sogar zum Absterben gewisser Genres (Kunst-epos), oder zur Entstehung von neuen (Roman) führen kann. Die Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität hat also in diesem Gebiet der ästhetischen Sphäre eine eigene Physiognomie, die jedoch nur im Rahmen der allgemeinen gesellschaftlich-geschichtlichen Dialektik zur Geltung gelangen kann.

So wichtig nun die auch diesmal festgestellte Tatsache von der Möglichkeit und Wirklichkeit des Entstehens von neuen und des Verschwindens von alt-eingebürgerten Genres ist, ergibt doch die Betrachtung der Totalität des Entwicklungsganges der Kunst einen neuen Aspekt. Nämlich den einer außerordentlichen Stabilität der Kunstarten. Selbstverständlich gibt es, wie bereits gezeigt wurde, keine einheitliche Genesis einer einheitlichen Kunst, die sich dann differenzieren würde, sondern die verschiedenen Künste und Kunstgattungen entstehen voneinander historisch unabhängig, bestimmt von konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Bedürfnissen, die sie ins Leben rufen. Es ist aber eine ebenso unbestreitbare Tatsache, daß sie, wenn einmal konstituiert, eine ungeheure Zähigkeit, Remanenz und zugleich Entwicklungsfähigkeit ihrer grundlegenden Prinzipien zeigen. Literatur, bildende Künste, Musik, Tanz, Schauspielkunst bilden seit unvordenklichen Zeiten jene Welt,

die wir mit dem Ausdruck Kunst zusammenzufassen pflegen. Ja auch innerhalb der Künste haben die Genres eine unverwüsthche Lebensfähigkeit. Neben Lyrik, Epik und Dramatik ist keine neue Literaturgattung, neben Malerei, Plastik und Architektur keine neue bildende Kunst etc. entstanden. (Die einzig wirklich neue Kunst ist die des Films.) Diese Feststellung hebt die frühere über die Neugeburt des Genres in jedem bedeutenden Werk keineswegs auf. Im Gegenteil. Daß das Drama als Genre sich in dem ununterbrochenen Wandel von Aischylos bis Tschechow, Brecht und O'Neill erhalten konnte, bildet gerade den uns jetzt interessierenden Tatbestand. Eben hier ist die lebendige Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität in der ästhetischen Sphäre mit Händen zu greifen. Würde bei jeder großen historischen Wendung ein völlig neues Genre entstehen, oder würde die ästhetische Form eine derartige Stabilität zeigen, wie – trotz allen neuen Entdeckungen – die Euklidische Geometrie, würden wir nicht vor einem Problem von qualitativer Neuartigkeit stehen: daß bestimmte Verhaltensweisen gegenüber der Wirklichkeit, die die Eigenart der Künste und Genres bestimmen, diese dialektische Einheit von Stabilität der Prinzipien und unendlicher Entwickelbarkeit der wesentlichen wie oberflächlichen Bestimmungen aufweisen.

Das Problem der Ästhetik ist hier ein doppeltes. Erstens müßte das Wesen dieser dialektischen Einheit selbst begriffen und analysiert werden. Und zwar wieder von einem doppelten und gerade in der Doppelheit zusammengehörigen Aspekt aus. Nämlich einerseits als die notwendige Reaktion auf bestimmte infolge der Entwicklung der Gesellschaft und infolge der dadurch bedingten Entwicklung der Menschen und ihrer Beziehungen zueinander und zur Natur etc. entstandene Bedürfnisse. Andererseits, wie uns bereits bekannt ist, als die Herausbildung von spezifisch ästhetischen Kategorien, die als optimale Mittel dieser Bedürfnisbefriedigung zugleich den spezifisch ästhetischen Charakter der einzelnen Verhaltensweisen und der in ihrer Umsetzung in künstlerische Praxis zustande kommenden Werke zur ästhetischen Geschlossenheit und Selbständigkeit erwachsen lassen. In der Erforschung dieser Tatbestände und ihrer Zusammenhänge steht unsere Wissenschaft noch am Anfang des Anfangs. Es gibt zwar einzelne, darunter auch glänzende, Anläufe dazu, um die genrebestimmende Wesensart solcher Verhaltensweisen genau zu begreifen. Vor allem muß dabei an die von Goethe zusammengefaßte gemeinsame Leistung Schillers und seiner selbst erinnert werden, die in den Gestalten des Rhapsoden und des Mimen eine vorbildliche Beschreibung jener Haltungen umrissen hat, welche für das künstlerische Zustandekommen epischer bzw.

dramatischer »Welten« unerlässlich sind¹. Hierher gehören die Anstrengungen des Maréskreises (Fiedler, Hildebrand) in bezug auf die bildenden Künste, manches aus der Theorie der Musik etc. Abgesehen von jener Enge, die wir bei Fiedler kritisiert haben und noch kritisieren werden, muß aber gesagt werden, daß solche Untersuchungen zumeist bloß das ästhetische Wesen der mit den Kunstarten verbundenen Verhaltensweisen zum Gegenstand nehmen, während das gesellschaftliche Bedürfnis zumeist fehlt oder höchstens in einer äußerst abstrakten Form erscheint. Das ist kein Wunder. Denn erst der Marxismus hat die spezifische Art einer Widerspiegelung der Wirklichkeit mit der Entwicklung der Gesellschaft in Zusammenhang gebracht. Hegel, der ähnliche Verknüpfungen der Geltung mit der Historizität suchte, mußte die erstere auf den Mythos des identischen Subjekt-Objekts basieren, und die zweite in einer so allgemeinen Weise fassen, daß seine Nachfolge, soweit eine solche entstand, in der Sackgasse der Geistesgeschichte münden mußte. Dazu kam, daß in der Fortführung der genialen Anregungen von Marx lange Zeit eine Methode vorherrschte, die sich mit der sozialen (ja »soziologischen«) Ableitung der ideologischen Phänomene begnügte, ohne diese Genesis zur sachlichen Untersuchung ihrer spezifischen Wesensart etc. zu erweitern. Erst bei Lenin wird die unlösliche Zusammengehörigkeit und Zusammenarbeit von dialektischem und historischem Materialismus zu einer der Zentralfragen der marxistischen Methode. Aus Gründen, die zu erörtern hier zu weit von unserem Thema wegführen würde, ist diese von Lenin geforderte Einheit wieder in Vergessenheit geraten, und nur allzuoft wurden subjektiv-dogmatische ästhetische Urteile unorganisch an vulgarisiert »soziologische« Darlegungen der Genesis angehängt.

All dies hat zur notwendigen Folge, daß der hier in Frage kommende Komplex der Zusammenhänge noch so gut wie völlig unerforscht ist. Das Problem jedoch, das in der Geschichte der Ästhetik als System der Künste aufzutau- chen pflegt, kann nur auf diesem Weg befriedigend gelöst werden. Es war und bleibt ein reales, ja ein zentrales Problem der Ästhetik, da die einzelnen Künste tatsächlich zusammenhängen, oft einander ergänzen, miteinander in Wechselbeziehungen treten, etc., da diese Entsprechungen und Verbindungen nicht zufälliger Art sind, nicht einmal in dem Sinne, daß bloß historische Erscheinungen einem theoretischen System gegenüber, wie die Ästhetik es ist, einen mehr oder weniger zufälligen Charakter aufweisen können. Der Zu-

¹ Goethe an Schiller, 23. XII. 1797. Beilage: Über epische und dramatische Dichtung.

sammenhang ist vielmehr systematischen Wesens, nur daß sein principium differentiationis nicht aus der ästhetischen »Idee« (der Schönheit) abgeleitet werden kann, sondern aus dem System jener – letzten Endes – gesellschaftlichen Bedürfnisse, die das Entstehen und Bestehen der einzelnen Künste determinieren. Diese bilden daher ein System, das freilich nicht einfach aus dem anthropologischen Wesen des Menschen abgeleitet werden kann, sondern aus dem seiner gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Dieses System der Künste ist also von historisch-systematischer Beschaffenheit. Das gesellschaftlich-geschichtliche Entstehen und Vergehen der Kunstarten steht deshalb zu einer derartigen Systematik nicht im Widerspruch; um so weniger, als es in vielen Fällen nachweisbar ist, daß entstehende, bzw. verschwindende Genres – wir verweisen erneut auf Roman und Kunstepos – in ausschlaggebenden Prinzipienfragen eng miteinander verbunden sind; die beide bestimmende Verhaltensweise läßt sich z. B. in diesem Falle zwanglos auf den Goetheschen Rhapsoden zurückführen.

Die zweite hier auftauchende wichtige Frage ist die der Einheit des Ästhetischen. Die Grundlage dieser Einheit bildet die deutliche und wesentliche Konvergenz der unmittelbar so außerordentlich verschiedenen Bedürfnisse, die Entstehen und Wirksamwerden der Kunst zugrunde liegen. Der Weg zum Erhellenden ihrer genetischen, inhaltlichen und formalen Eigenart muß also zugleich die Prinzipien ihrer Einheit klarlegen. Es handelt sich dabei vor allem um eine doppelte Frage inhaltlicher Art: einerseits ist jede der individuell wie genremäßig differenzierten künstlerischen Reaktionen eine Reaktion auf dieselbe Wirklichkeit, wobei diese nicht nur allgemein als Realität überhaupt verstanden werden muß, sondern als höchst konkretes Moment der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung, Zeit, Ort, Umstände etc. mitinbegriffen. Andererseits wird jede solche Reaktion von Menschen (und für Menschen) vollzogen, die von der eben angegebenen Wirklichkeit geformt, bei denen die Qualitäten des Denkens, Empfindens, Erlebens etc. mit unzähligen Fäden an diese Wirklichkeit geknüpft sind, ihr entstammen, in ihr münden. Damit werden die oft außergewöhnlichen Unterschiede, ja Gegensätze nicht geleugnet oder gar verwischt. Niemand wird bestreiten, daß etwa ein reicher Aristokrat aus der Provinz und ein Sansculotte aus den Pariser Vorstädten die große Französische Revolution verschieden erleben, über sie verschieden denken mußten. Trotzdem werden die Widerspiegelungen dieser Ereignisse bei beiden in vielfacher Weise auch gemeinsame Züge aufweisen, die – ohne der klassenmäßigen und individuellen Verschiedenheit Abbruch zu tun – daraus entspringen, daß die dialektische Einheit und Totalität

derselben Gesellschaft in demselben historischen Augenblick auf ihre Psychologie in dieser Richtung mächtig einwirkt. Das bezieht sich auf sämtliche Äußerungen des gesellschaftlichen wie des privaten Lebens, also auch auf jene Bedürfnisse, die in einer gegebenen Gesellschaft, zu einem gegebenen Zeitpunkt das Entstehen der neuen künstlerischen Produktion hervorrufen, die die Art, das Übergewicht, das Zurückgedrängtwerden etc. der einzelnen Kunstarten fördern oder hemmen, die die jeweilige Auswahl zum Aktuell- und Wirksamwerden zeitlich oder örtlich entfernter Kunstwerke, Richtungen etc. bestimmen. Die Tatsache, daß in derselben Gesellschaft die Kunst der verschiedenen Klassen sehr verschiedene Merkmale aufweist, widerlegt den eben ausgesprochenen Satz keineswegs. Denn die Einheit der Gesellschaft, die auf ihrer widerspruchsvoll-einheitlichen ökonomischen Basis beruht, setzt sich auch in dieser Widersprüchlichkeit durch. Ganz abgesehen davon, daß ja die Klassen gar nicht derart hermetisch voneinander getrennt sein können, daß Wechselwirkungen verschiedenster Art völlig ausgeschlossen wären. Schon die bloße Tatsache des scharfen Kampfes fordert gemeinsame Gebiete, eine gemeinsame »Sprache«, da ja der Sieg der einen Klasse, das Unterwerfen der einen unter die andere die ideologischen Mittel des Beeinflussens unmöglich entbehren kann. Das bezieht sich nicht nur auf die Literatur, sondern ist in der Wirkung von Architektur oder Musik ebenfalls genau zu verfolgen.

Damit ist allerdings nur etwas Gemeinsames überhaupt in den Grundlagen der verschiedenen Künste aufgezeigt. Und wenn man bedenkt, daß sie alle – freilich in verschiedener Weise – Widerspiegelungen derselben objektiven Wirklichkeit sind, Reaktionen, ausgelöst durch deren Einwirkungen auf die Menschen, und weiter sieht, daß die verschiedenen Künste dieses Reagieren mit dem Zweck festhalten und gestalten, verschiedene Arten von evokativen Wirkungen auf (dieselben) Menschen auszuüben, so erscheint diese ihre Gemeinsamkeit zunächst als eine selbstverständliche, aber höchst dürftige Abstraktion. Diese Abstraktheit ist natürlich eine unaufhebbare Tatsache. Im Vergleich zur reichen, unübersehbaren, inhaltlich-formalen Fülle, in welcher das Ästhetische sich im konkreten Kunstwerk offenbart, erscheint schon das Genre und erst recht die Kunst im allgemeinen als eine magere Verallgemeinerung. Man darf aber dabei nicht vergessen, daß die hier jeweils zum Vorschein kommende Allgemeinheit nicht einfach ein begriffliches Fixieren von gemeinsamen Zügen, Eigenschaften, Zusammenhängen etc. ist, also ein direktes Heraustreten aus der ästhetischen Sphäre in die der logisch-wissenschaftlichen Abstraktion. Was bestimmte Werke zu einem bestimmten Genre ver-

einigt, ist vielmehr selbst ästhetischen Charakters. D. h. in der Verallgemeinerung wird nicht einfach ein ästhetischer Inhalt ins Begriffliche umgesetzt – das geschieht in jeder Verallgemeinerung und keine kann richtig sein, wenn sie nicht die den Phänomenen wirklich gemeinsamen Züge etc. in der Verallgemeinerung aufbewahrt –, sondern die Verallgemeinerung selbst geht vom Ästhetischen aus, ist in der Struktur des Werks selbst sowie in der des ästhetischen Verhaltens zu ihm immanent enthalten; ihre logisch-begriffliche Form geht nicht über einen Schutz gegen undialektische Widersprüche hinaus; ihr Wahrheitsgehalt ist jedoch rein ästhetisch fundiert.

Dieser im ersten Augenblick paradox scheinende Tatbestand mag vorerst negativ erläutert werden. Die akademistische Ästhetik bearbeitete ihren Stoff nach dem Muster einer beschreibenden Naturwissenschaft, sie beschränkte sich darauf, die gemeinsamen Eigenschaften, man könnte sagen à la Linné, zu katalogisieren. Nun ist aber demzufolge ihr Ergebnis ein Vorbeigehen an allen entscheidenden ästhetischen Genrefragen: bedeutende Kunstleistungen bleiben außerhalb des von ihr gesteckten Rahmens, Pseudogestaltungen erfüllen dagegen sämtliche im Katalog der Merkmale ausgesprochenen Forderungen. Positiv gewendet kann man an diesen Tatbestand so herantreten: jede ästhetische Subjektivität, die – im ästhetischen Sinne – bewußt wird, also sich über die Spontaneität des bloßen Eindrucks, des bloß evokativen Affiziertseins erhebt, erlebt in der Aufnahme des einzelnen Kunstwerks zugleich dessen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre; nicht nur ein einzelnes Bild, sondern dessen konkretisierte Bildhaftigkeit, sein Wesen als Malerei, seine Zugehörigkeit zur Malerei; und genauso in Literatur, Musik, etc. Wir haben diese Bewußtheit eine ästhetische genannt, denn sie gründet sich auf eine sinnliche Verallgemeinerung, nicht auf ein begriffliches Abstrahieren; sie bedeutet keinerlei Distanzierung vom Erlebnis des gegebenen einzelnen Werks (also nicht: seine Betrachtung als Exemplar einer Gattung). Sie geht über das spontan-evokative Beeindrucktsein nur insofern hinaus, als in diesem die evokative Kraft der künstlerischen Formung dabei stehenbleibt, den künstlerischen Gehalt als solchen erlebbar zu machen, während hier die ästhetische Beschaffenheit, die ästhetische Wirksamkeit der Formung selbst zum wichtigen Moment des künstlerisch evozierten Erlebnisses wird. Die ästhetische Bewußtheit entfernt sich deshalb nicht vom einzelnen Werk, sondern nähert sich ihm im Gegenteil noch stärker als das rein spontane Erleben, indem sie seine objektive Struktur, die in ihm obwaltende dialektische Dynamik in das ästhetische Erlebnis organisch einbezieht. Die ästhetische Bewußtheit ist mithin im Wesen des Werks selbst fundiert. Sie ist ebenso originär

ästhetisch, wie das spontane Erleben, nur zugleich eine größere Annäherung an jenen objektiven Form-Inhalt-Komplex, den das Werk an sich darstellt. Ähnlich, wenn auch vielleicht etwas komplizierter ist die Beziehung der Werke und der Genres zur Kunst im allgemeinen. Auch hier muß davon ausgegangen werden, daß die Genres ebensowenig Exemplare oder Unterarten der Gattung Kunst sind wie die einzelnen Werke die der Genres, daß vielmehr mit jedem Genre in seiner Besonderheit und gerade in dieser die Kunst im allgemeinen unzertrennbar organisch verbunden mitgesetzt ist, ebenso – und dies ist der hier entscheidende Gesichtspunkt – mit dem Setzen eines jeden einzelnen Kunstwerks. Es ist ein Verhältnis der Inhärenz und nicht der Subsumtion. Die Inhärenz ist eine Kategorie, der die moderne Logik wenig Aufmerksamkeit widmet. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, den Versuch zu machen, diese Lücke irgendwie auszufüllen. Wir begnügen uns mit einem kurzen Hinweis auf die Hegelsche Logik, in welcher diese für uns wichtigen Fragen wenigstens angedeutet sind. Es ist dabei auffallend, daß diese Kategorie bei Hegel immer am Anfang jener Analysen auftaucht, denen er die Formen von Urteil und Schluß unterwirft. In der »Philosophischen Propädeutik« werden beide Abschnitte mit der Untersuchung des Qualitativen begonnen, als Urteile bzw. Schlüsse der Inhärenz. Hegel sagt dort über das Prädikat: »Allgemeinheit, das Prädikat, hat hier nur die Bedeutung einer unmittelbaren (oder sinnlichen) Allgemeinheit und der bloßen Gemeinschaftlichkeit mit anderen¹.« Und der zweite Abschnitt schließt konsequenterweise mit der »Aufhebung des Qualitativen«, mit dem Übergang zu den »Schlüssen der Quantität oder Reflexion²«. In der großen Logik verliert die Inhärenz ihre Bedeutung für den Schluß. Am Anfang der Lehre vom Urteil steht zwar noch immer die Inhärenz, indem sie das »Urteil des Daseins« charakterisiert, wo »das Prädikat die Form eines Unselbständigen, das am Subjekt seine Grundlage hat«, annimmt³. Der Schluß des Daseins, als Präludium der Untersuchung der Schlüsse, basiert dagegen bereits auf der doppelten Subsumtion des Einzelnen unter das Allgemeine und des Allgemeinen unter das Einzelne⁴. [Ja, im weiteren wird gegen Aristoteles der Vorwurf erhoben, daß er sich »mehr an das bloße Verhältnis der Inhärenz

¹ Hegel: Philosophische Propädeutik, Begriffslehre § 15.

² Ebd. § 42–43.

³ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a. a. O. Band V. S. 74.

⁴ Ebd. S. 118.

gehalten« hat¹. Es ist hier nicht der Ort, näher zu betrachten, wieweit dieser Vorwurf zutrifft. Prantl hebt wenigstens hervor, daß Aristoteles zwischen dem »artmachenden-Unterschied« und »der-bloßen-Inhärenz« klar unterscheidet².

Diese hier nicht austragbare Kontroverse weist auf das für uns so wichtige Problem von Gattung, Art, Individuum hin, das ja, wie wir gesehen haben, eine gewisse, sogar ziemlich weitgehende strukturelle Ähnlichkeit mit dem von Kunst, Genre und Werk zeigt. Wir haben nicht nur in den unmittelbar vorangegangenen Bemerkungen feststellen können, daß im originär ästhetischen Verhalten (und in seiner objektiven Grundlage, im Kunstwerk) ein Verhältnis der Inhärenz wirksam ist, auch die Darlegung über die menschheitliche Fundiertheit von Werk und Wirkung hatte für die Existenz des Menschen als Individuum, als Mitglied einer gesellschaftlichen Gruppe, als Teilhaber an der Entwicklung der Menschengattung auf eine so geartete Beschaffenheit der Beziehungen hingewiesen. Was also die logische Kategorie der Inhärenz ausdrückt, ist die Widerspiegelung einer Seinstatsache, die in Natur und Gesellschaft auf verschiedenen Stufen, in verschiedener Weise immer wieder auftaucht. Die Berechtigung von Hegels Stellungnahme zu diesem Problemkomplex gründet sich auf dem notwendigen Objektivismus jeder desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit. Von diesem Standpunkt betrachtet erscheinen jene Beziehungen, die in der Kategorie der Inhärenz deutlich werden, zwar als Tatsachen, als unbestreitbar vorhandene Beziehungen in der objektiven Wirklichkeit, zugleich aber als deren bloß unmittelbare Erscheinungsweisen. Die Wissenschaft muß konkret und real, die Logik im Aufdecken der allgemeinsten Formzusammenhänge weitergehen, will sie sich der objektiven Dialektik der Wirklichkeit gedanklich annähern. Die Aufhebung der Inhärenz bei Hegel, sein Hinausgehen über sie geht darauf aus, diese erste, unmittelbare, darum logisch primitive Bestimmung durch kompliziertere, die Bewegung, den Wandel, die Entwicklung besser ausdrückende Bestimmungen zu ergänzen oder zu ersetzen. Darum werden bei der Behandlung des Lebens in der »Enzyklopädie« zum Verständnis der Gattung immer konkretere, verallgemeinernd höherstehende, historischere Kategorien eingeführt³, neben welchen die Inhärenz als ärmlich-unmittelbare Abstraktion des Anfangs wirken muß, obwohl nirgends gelegnet wird, daß

¹ Ebd. S. 120.

² Prantl, Geschichte der Logik, a. a. O. Band I. S. 233, 263.

³ Hegel: Enzyklopädie, § 370.

sie ebenfalls eine der vielen Bestimmungen dieses Verhältnisses ist. (Daß die konkreten Kategorien der heutigen Wissenschaften weit über die Konkretisierungsmöglichkeiten Hegels hinausgehen, muß wohl nicht besonders betont werden, ändert jedoch nichts an der hier allein richtigen, methodologischen Seite der Frage.)

Es ist klar, daß eine Kategorie, die reale Verhältnisse der objektiven Wirklichkeit widerspiegelt, auch in der ästhetischen Widerspiegelung vorkommen kann und muß. Die Eigenart des Ästhetischen zeigt sich in solchen Fällen darin, daß die Stellung der Kategorie in der Totalität der Widerspiegelung und ihre Funktion in deren Dynamik einer Änderung unterworfen wird, die allerdings am Grundcharakter der betreffenden Kategorie nichts verfälschen darf. Das haben wir bereits angedeutet – und werden es später noch detaillierter schildern – in bezug auf die Anwendung der Analogie; das haben wir in bezug auf die Kategorie der Besonderheit ausführlich auseinandergesetzt, und im Laufe der folgenden Darlegungen werden wir auf einen Funktionswandel dieser Art auch bei anderen Kategorien zu sprechen kommen. Das Problem der Inhärenz beinhaltet somit nichts prinzipiell Neues für unsere Betrachtungen. Freilich muß sogleich, einleitend, hervorgehoben werden, daß es selbstredend kein Transpositionsschema zwischen den Kategorien in Logik und Ästhetik gibt noch geben kann. Es handelt sich ja gar nicht darum, daß eine logische Kategorie ins Ästhetische versetzt wird, vielmehr immer und ausschließlich darum, daß infolge der Identität der objektiven Wirklichkeit, die Wissenschaft und Kunst jede in ihrer Art widerspiegeln, dieselben Tatbestände, Gegenständlichkeitsformen, Bestimmungen etc. in beiden eine – der spezifischen Methode der Annäherung an die Wirklichkeit, die jede von beiden hat – angemessene Funktion erhalten. Die Untersuchung der Ähnlichkeit und der Verschiedenheit im Funktionieren der einzelnen Kategorien muß deshalb für jede einzelne separat vollzogen werden. Erst wenn dies für alle Kategorien durchgeführt wurde, erst wenn auf diesem Wege auch die neuen Zusammenhänge zwischen den neuen Funktionen und dadurch – relativ – veränderten Wesenheiten erhellt sind, erst wenn diese Zusammenhänge ein System ergeben, kann davon die Rede sein, daß wir die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung vollständig erfüllt haben. Wie bereits einleitend gesagt wurde, erheben diese Betrachtungen nicht den Anspruch einer derartigen Vollständigkeit. Bei dem heutigen Stand der Kunstphilosophie wäre sie auch kaum möglich. Uns kommt es nur darauf an, an einigen entscheidenden Fällen den Weg, die Methode aufzuweisen, die zu einer solchen Erfassung der Eigenart des Ästhetischen führen könnte und müßte.

Wenn wir uns nun der Kategorie der Inhärenz zuwenden, so müssen wir nochmals darauf zurückkommen, daß sie – logisch-wissenschaftlich betrachtet – auf einer niedrigen Stufe der Desanthropomorphisierung steht, d. h. daß sie zu jenen Kategorien gehört, die unmittelbar erfassbare Momente der Außenwelt widerspiegeln, in deren Wesensart sowohl die enge Verknüpfung mit der Sinnlichkeit wie ein Haftenbleiben an der Subjektivität bemerkbar bleibt. Wir haben gesehen, daß Hegel in den von uns angeführten Sätzen diese beiden Seiten der Inhärenz betont; die erste in der »Philosophischen Propädeutik«, die zweite in der »Logik«. Daran ist vor allem interessant, daß diese Wesensart der Kategorie auf ihr Bewußtwerden als solche ein Licht wirft. In der Inhärenz sind nämlich manche Momente des Teilhabens (Partizipation) enthalten, die noch in der platonischen Philosophie eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt. Der Ursprung dieser Momente geht jedoch in prähistorische Zeiten zurück. Lévy-Bruhl erblickt gerade in der Partizipation das zentrale Wesen dessen, was er »prälogisches« Denken nennt. »Ich möchte sagen«, führt er aus, »daß in den Kollektivvorstellungen des primitiven Denkens die Gegenstände, Wesen, Erscheinungen auf eine uns unverständliche Weise sie selbst und zugleich etwas anderes als sie selbst sein können¹.« Unabhängig von den höchst problematischen Folgerungen, die Lévy-Bruhl aus dem »Gesetz der Partizipation« zieht, ist hier ein grundlegendes Element der magischen Weltanschauung berührt, und zwar eines, das während der magischen Periode sich meistens auf Zusammenhänge bezieht, die im Lichte einer entwickelteren und vernünftigeren Erfahrung sich vielfach als völlig sinnlos erweisen, die aber in bestimmten Fällen doch auch teilweise richtige Spiegelungen der Wirklichkeit erreichen können. Die Kategorie der Inhärenz ist aus der Feststellung von Zusammenhängen zwischen Realitäten verschiedener Beschaffenheit, nach allmählichem Abstreifen des magisch Sinnwidrigen entstanden, als Bezeichnung bestimmter Verhältnisse, die unmittelbar und vorerst gar nicht anders zu bezeichnen gewesen wären. Es ist kein Zufall, daß sie in der Klassifikation der Phänomene (Art, Gattung etc.) so wichtig wird, denn es bedarf noch im Folgenden einer langwierigen wissenschaftlichen Entwicklung, bis die Klassifikation sich in eine kausal etc. bestimmte Evolutionslehre umwandeln kann.

Der auffallende Gegensatz in dieser Entwicklung ist nun, daß im Ästhetischen die Inhärenz als Kategorie äußerer und innerer Zusammenhänge nie

¹ Lévy-Bruhl: a. a. O. S. 58.

eine derartige Überwindung erleidet, im Gegenteil sich als unentbehrliches Mittel der Gestaltung fixiert und sich als solches immer breiter, tiefer und reicher entfaltet. Es genügt, wenn wir erneut an die Beziehung von Individuum, gesellschaftlicher Gruppe und Menschheit erinnern. Natürlich gab es immer wieder Theorien, die solche Verhältnisse im Sinne einer Wissenschaftlichkeit auch für die künstlerische Praxis zu erfassen bestrebt waren und die jene einfache, unmittelbare und sinnlich-sinnfällige Inhärenz, die – um nur einen wichtigen Fall hervorzuheben – das Individuum als Mitglied einer Klasse oder Nation erscheinen läßt, etwa durch eine rein kausale Ableitung dieses Verhältnisses ersetzen wollten (Von der wirklichen Rolle der Kausalität in der künstlerischen Gestaltung wird später die Rede sein.) Das Ergebnis war ein Fetischisieren der menschlichen Beziehungen, indem ihre wirkende Gesamtheit zu dem zugleich unpoetischen und »mythischen«, unwahren Gebilde des sogenannten Milieus erstarrte. Die Inhärenz als Kategorie der Gestaltung bedeutet aber eine unzertrennbar-organische Einheit des Individuums, in dem und um welches gesellschaftliche Kräfte wirksam werden, die trotzdem unmittelbar gleicherweise als Momente seiner Psychologie erscheinen. Sie sind jedoch weder dem Inhalt, noch dem Gewicht oder der Richtung nach gleichwertig, und diese Beschaffenheit äußert sich nicht in einem statischen Gleichgewicht oder in einem Zustand seiner Gestörtheit, sondern als ununterbrochener Kampf der verschiedenen Tendenzen, als ununterbrochenes Herstellen oder Aufheben des psychischen Gleichgewichts der Personen. Die sich hier offenbarende dynamische Heterogenität von unmittelbar homogen scheinenden seelischen Momenten zeigt eben die Wirksamkeit der Kategorie der Inhärenz, indem das Teilhaben der Personen an Beziehungen von verschiedenen Ordnungen – der Wahrheit des Lebens entsprechend – als eine Komponente ihrer Psychologie erscheint, der die Widerspiegelung dieser Verhältnisse inhäriert. Unbeschadet ihrer Existenz als Mächte des vom Bewußtsein unabhängigen objektiven Seins der Gesellschaft bleiben sie der Psychologie des Individuums immanent. In der künstlerischen Gestaltung herrscht also die naturwüchsig unmittelbare Einheit der Persönlichkeit vor; die Beziehungen zu den objektiven Tendenzen der Gesellschaft erscheinen eben in der Kategorie der Inhärenz. Diese Einheit kann sich natürlich konkret als Konflikt, als Zerrissenheit etc. äußern. Sie wird aber – soll die Gestaltung eine echte künstlerische bleiben – auch in der äußersten Zersetzung die Einheit der Substanz des Menschen zum Ausdruck bringen, und gerade dafür ist die Anwendung der Kategorie der Inhärenz unentbehrlich. Wo damit gebrochen wird, entsteht ein Bruch mit der Wahrheit des Lebens und der Kunst,

wie dort, wo, dem modernen Vorurteil entsprechend, die Pathologie »das Modell« zum Verständnis des normalen Menschen darbietet und etwa schizophrene Spaltungen des Bewußtseins nicht als pathologische Ausnahmefälle, sondern als »condition humaine« dargestellt werden.

Diese fundamentale Tatsache der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit hat viel Verwirrung sowohl in der Kunsttheorie wie in der Wissenschaftslehre verursacht. In der ersteren wird nicht selten diese kategoriell »primitive«, »urwüchsige«, »urtümliche« Art der Wiedergabe der Wirklichkeit dazu überspannt (und damit ins Absurde gesteigert), die Kunst reproduziere – angeblich – eine Rückkehr ins Magische. Auf die grundlegende Falschheit solcher Anschauungen haben wir bereits hingewiesen und gezeigt, daß dabei der wirkliche Tatbestand sowohl von Magie wie von Kunst verzerrt wird (Worringer, Caudwell, etc.). Die »Primitivität« in der Kategorie der Inhärenz (und ähnlicherweise auch in der künstlerischen Anwendung der Analogie) knüpft einerseits an ein Entwicklungsstadium an, das das Magische schon längst weit hinter sich gelassen hat und das ausschließlich mit im Leben real vorhandenen Inhärenzbestimmungen operiert: ein Stadium, in welchem die phantasmagorische Subjektivität der Magie – besser gesagt: ihre Unfähigkeit, zwischen subjektiv und objektiv zu unterscheiden –, bereits einer überwundenen Vergangenheit angehört. Andererseits bleibt die künstlerische Entwicklung bei der schlichten, unanalysierten Konzeption der Inhärenz nicht stehen, geschweige denn daß sie sich von hier aus historisch nach rückwärts bewegen würde; in den Verhältnissen und Beziehungen, die man verallgemeinert als Kategorie der Inhärenz zusammenfassen kann, steckt nämlich ein echtes Material des menschlichen Lebens, das sich mit der historischen Entwicklung der Gesellschaft ununterbrochen weiterbildet, und in dessen Klarlegen und gestalteten Herausstellen die Kunst eine Pionierrolle spielt. Schon als diese Kategorie in den Werken der Antike erscheint, hat sie mit den magischen Anfängen nur noch wenig zu tun, und gerade in Hinsicht auf die hier entstehenden Probleme hat die spätere Kunst einen langen Weg der Verbreiterung, Vertiefung und Bereicherung zurückgelegt. Auf die verwirrenden Folgen, die aus methodologischen Mißverständnissen dieser Sachlage in den Wissenschaften entstehen, können wir nur ganz kurz und cursorisch eingehen. Es handelt sich in erster Linie um die Methode der Psychologie als Wissenschaft. Die idealistische Psychologie des Positivismus ist an der Jahrhundertwende in eine Krise geraten; ihre Unfähigkeit, die Phänomene konkret zu erfassen, ist immer deutlicher sichtbar geworden. Statt nun aber die idealistischen Grundlagen zu kritisieren, die es z. B. nicht

gestatten von den Assoziationen zu deren materiell-physiologischen Grundlagen herunterzusteigen und mit Hilfe der dort gefundenen Gesetze sich den Phänomenen besser anzunähern, entstand die Sehnsucht nach einer Psychologie, die sich der Konkretheit und Sinnfälligkeit der künstlerischen, vor allem der dichterischen Gestaltung annähert und in deren Art ihre Probleme behandelt. Seit Diltheys Forderung einer »beschreibenden Psychologie« anstelle einer bloß »zergliedernden«, (d. h. wissenschaftlichen) schlägt diese Bewegung immer größere Wellen. Es kann natürlich hier nicht unsere Aufgabe sein, uns mit diesen verschiedenen Strömungen auseinanderzusetzen. Uns auf eine einzige methodologische Bemerkung beschränkend, können wir nur sagen: solche Tendenzen stellen der Psychologie Aufgaben, die nur die Kunst, die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit, befriedigend lösen kann; schlägt die Wissenschaft solche Pfade ein, so verzichtet sie auf ihr eigenes Wesen: auf das Aufdecken jener objektiven Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge, die den Gegenstand der Psychologie – objektiv – bestimmen, und deren man nur mit einer desanthropomorphisierenden Art der Widerspiegelung richtig habhaft werden kann. Der Materialist Pawlow hat wichtige Richtlinien für solche Untersuchungen aufgezeigt, leider bis jetzt auf psychologischem Gebiet mit geringer Nachfolge. In einem späteren Kapitel werden wir die Richtung, in der diese Methode für unsere Probleme ausgenützt werden kann, anzudeuten versuchen.

Unsere früheren Bemerkungen – mit Rückbeziehung darauf, was über den menschheitlichen Charakter der Kunst gesagt wurde – haben darauf hingewiesen, daß das originär Ästhetische in wichtigen Punkten mit der Kategorie der Inhärenz zu arbeiten gezwungen ist. Daraus wird auch ersichtlich, daß man in den Beziehungen von Kunstwerk, Genre und Kunst im allgemeinen der Kategorie der Inhärenz ebenfalls eine wichtige Bedeutung zu messen muß. Das erscheint von vornherein als höchst wahrscheinlich, da ihre formale Beziehung zueinander manche Ähnlichkeit zu der von Einzelwesen, Art, Gattung aufweist. Hier kommt es jedoch mehr auf die Unterschiede an. Man würde das Verhältnis von Werk, Genre und Kunst in wesentlichen Momenten verzerren, wenn man es einfach analog zu dem von Einzelwesen, Art, Gattung behandeln würde. Wieder rückt hier das Problem der Inhärenz in den Mittelpunkt. Denn wir haben ja gesehen, daß sie zwar für das ursprüngliche Erfassen der mit der menschlichen Gattung verknüpften Begriffe unentbehrlich war, daß jedoch eine entwickeltere wissenschaftliche Betrachtung über sie hinausgehen mußte. Hingegen ist für diese ästhetischen Verhältnisse das Festhalten und das immanente Entfalten der Inhärenz das eigentlich

Charakteristische. Mit Bezug auf die Darstellung des zentralen Gegenstandes der Kunst, des Menschen, haben wir dies bereits angedeutet, aber auch unsere Darlegungen über die Entäußerung und ihre Rücknahme in das Subjekt sind um dieses Problem gekreist. Es kommt nun bloß darauf an, die notwendigen Folgerungen für die uns jetzt beschäftigende Frage zu ziehen. Überall im Ästhetischen ergibt sich eine gewisse Substantialität des Subjekts, besser gesagt: die Evokation des Erlebens seiner Substantialität. Das hat nichts mit der Hegelschen Verwandlung der Substanz ins Subjekt zu tun; mit deren mystischem Wesen haben wir uns hier um so weniger zu beschäftigen, als wir in diesen Betrachtungen bereits ihren – ästhetischen, nicht philosophisch-wissenschaftlichen – rationalen Kern aufzudecken bestrebt waren. Diese Substantialität bezeichnet vorerst die Tiefe, die Organik in der Einheit des Subjekts. Wenn früher von einem anderen Aspekt die innige Zusammengehörigkeit, ja Verwachsenheit von Wesen und Erscheinung betont wurde, so weist dies ebenfalls in diese Richtung. Während wissenschaftlich Erscheinung und Wesen sauber getrennt werden müssen, damit die Erkenntnis der Gesetze zu den von ihnen erhellten Erscheinungen zurückkehren könne, statuiert das Kunstwerk eine sinnlich-sinnfällige Untrennbarkeit von Erscheinung und Wesen; dieses ist nur insofern ästhetisch vorhanden, als es restlos mit der Erscheinungswelt verschmolzen ist, und jene kann nur als das bestimmte und konkrete Wesen einer bestimmten und konkreten Erscheinung unmittelbar zur Geltung gelangen. Allerdings zugleich in einer sinnlich-sinnfälligen Verallgemeinerung; die das Wesen zugleich als fürsichseiend und den Erscheinungen immanent innewohnend zum Ausdruck bringt.

Diese originär ästhetische Struktur der Werke muß in den von der Sache selbst geschaffenen Verallgemeinerungen, wie Genre und Kunst im allgemeinen aufbewahrt bleiben, wollen diese nicht das Wesen des Ästhetischen vergewaltigen, die – ästhetische – Inhärenz zu einer logischen Subsumtion verzerren. Dadurch werden erst Ähnlichkeit und Unterschied zu Art und Gattung deutlich sichtbar. Hier repräsentiert nämlich, wie bereits erwähnt, schon die einfache, vielfach künstliche und starre Klassifikation auf subsumtiver Grundlage eine höhere Stufe der Wissenschaftlichkeit als die unmittelbare Zurkenntnisnahme der Inhärenz. Und auch wo diese Kategorie auf höherem Niveau auftritt, wie etwa in vergleichend morphologischen Versuchen, die Phänomene systematisch zu ordnen, dominieren Kategorien komplizierterer, entwickelterer Ordnungen über die bloße Inhärenz. In der ästhetischen Sphäre bleibt dagegen die Inhärenz unaufhebbar in Geltung: ob es sich um die objektive Beschaffenheit der Werke oder um die schöpferischen wie rezept-

tiven Verhaltensweisen zu ihnen handelt, das einzelne Werk und das Genre, zu dem es gehört, werden notwendig *uno actu* gesetzt. Weder im Schaffen oder Aufnehmen noch selbst in der ästhetischen Reflexion darüber darf hier eine scharfe Grenze gezogen werden. Sogar in der – der Form nach begrifflichen – Analyse eines Kunstwerks bewegt sich Erleben und Denken ununterbrochen in jenem gemeinsamen Fluidum, das das Werk mit seinem Genre vereinigt. Wenn etwa von den malerischen Qualitäten eines Landschaftsbildes die Rede ist, so ist in der Erfassung der spezifisch-individuellen Eigenheit dieses bestimmten Bildes ebenso die Problematik des Malerischen überhaupt enthalten wie im umgekehrten Fall. Die von uns wiederholt hervorgehobene Art der Erfüllung der Gesetzlichkeit seines Genres durch ein Kunstwerk in der Weise, daß dieses zugleich eine Erweiterung der Gesetze miteinbegreift, ist ein unzweideutiger Beweis dafür, daß dieses Verhältnis der wechselseitigen Inhärenz zwischen Einzelwerk und Genre zum Wesen des Ästhetischen gehört. Ebenso ist es mit der Beziehung von Werk und Genre zur Kunst im allgemeinen bestellt. Darum sind Genre und Kunst dem allein für sich bestehenden Werk gegenüber nicht Allgemeinbegriffe.

Ein gewisses Umsetzen ins Begriffliche ist innerhalb bestimmter Grenzen unvermeidlich und geschieht auch ununterbrochen. Wird es jedoch vorschnell und starr vollzogen, so haben wir es, wie so oft im Laufe der Geschichte, mit toten Regeln zu tun, die bestenfalls am Ästhetischen unbemerkt vorbeigehen, häufig jedoch ertötende Wirkungen auf Sinn und Schaffen ausüben. Es handelt sich vielmehr – wir wiederholen – um sinnlich-sinnhafte Verallgemeinerungen, die dieser ihrer Wesenheit entsprechend jenem uns bereits bekannten ästhetischen Prozeß dienen, der die bloße Partikularität des jeweiligen schaffenden wie rezeptiven Subjektes aufhebt, damit die Subjektivität sich bis ins Gattungsmäßige, ins Menschheitliche steigere, ohne die Partikularität vollständig zu vernichten, ohne von ihr mehr abzustreifen, als für einen solchen Aufstieg unerlässlich ist. Die Inhärenz drückt sich also darin aus, daß in jedem Künstler – sowohl objektiv wie subjektiv – Genre und Kunst im allgemeinen stets simultan gegenwärtig sind. Freilich wenn hier vom Gegenwärtigsein in der ästhetischen Subjektivität die Rede ist, so ist damit keineswegs eine sich begrifflich äußernde Bewußtheit gemeint, allerdings noch weniger ein »tiefenpsychologisches« Unbewußtes; unser »sie wissen es nicht, aber sie tun es« gilt auch hier. Hegel hat seinerzeit prägnant formuliert, daß der Gattung die Negation der unmittelbaren Einzelheit, der »Tod des Individuums« zukommt. In unserem Falle entsteht das Entgegengesetzte: indem das, nach Hegels Ausdruck, unmittelbar Einzelne, das einzelne Kunst-

werk erhält, in welchem seine zugleich individuelle und verallgemeinerte Behandlungsweise die grundlegendste formale ästhetische Bestimmung bildet. Trotzdem kann mit gutem Recht gesagt werden, daß das Problem des homogenen Mediums gerade im Bereich von Kunststart und Genre eigentlich beheimatet ist. Hier hat seine Allgemeinheit gegenüber den einzelnen Werken noch einen sehr weitgehenden originär ästhetischen Charakter. Das ist viel weniger der Fall, wenn wir von Kunst im allgemeinen sprechen. Die Aussage, daß jede Kunststart oder jedes Genre eine eigene Form von homogenem Medium als Grundlage besitzt, ist bereits eine Verallgemeinerung, die die wesentlichen gemeinsamen Züge voneinander qualitativ verschiedener Medien auf den Begriff bringt. Dagegen ist – im Sinne unserer früheren Ausführungen – jedem homogenen Medium der innerliche Hinweis auf die Kunst im allgemeinen, die Beziehung im Sinne der Inhärenz zu ihr in einer originär ästhetischen Weise innewohnend. Durch das Festhalten dieser strukturellen Tendenz von unten nach oben kann der soeben angezeigte begriffliche Charakter von oben nach unten korrigiert und das Wesentliche des ästhetischen Gehalts annähernd unversehrt ins Begriffliche transponiert werden. Diese Gedankengänge geben uns aber das methodologische Recht, die Untersuchung des homogenen Mediums vom Blickpunkt der Kunststarten oder der Genres in Angriff zu nehmen.

Bevor die mit dem homogenen Medium verknüpften Hauptprobleme behandelt werden können, ist es nötig, über dessen Charakter Klarheit zu schaffen. Seine eigentliche Verwirklichung liegt in den Kunstwerken vor und dort ist es tatsächlich ein Medium im strikten Sinne des Wortes. Dieses Medium ist jedoch nicht eine von der Tätigkeit der Menschen unabhängig vorhandene objektive Realität wie eine Tatsache, ein Zusammenhang in Natur oder Gesellschaft, sondern ein besonderes Formungsprinzip der Gegenständlichkeiten und ihrer Verknüpfungen, die von der Praxis der Menschen eigens hervorgebracht wurden. Und zwar nicht in dem Sinne, wie die gesellschaftlich-geschichtlichen *facta* Produkte der menschlichen Tätigkeit sind. Selbst wenn diese mit einem annähernd richtigen Bewußtsein hervorgebracht werden, bilden die in ihnen wirksamen Gesetze und Tendenzen, die von diesen geschaffenen Tatsachen und Zusammenhänge einen Teil der objektiven, vom menschlichen Bewußtsein unabhängigen Wirklichkeit. Das auf ihre richtige Widerspiegelung gegründete Handeln muß also ständig beeinflussend, kontrollierend, korrigierend eingreifen, damit ein solcher Komplex sich nicht in einer Richtung bewege, die die Ergebnisse eines richtigen Handelns in die eines unrichtigen, die eines bewußten in die eines bewußtlosen verwandelt.

Denn die so entstehenden Tatsachen sind, auch wenn sie von den Menschen mit Bewußtsein produziert oder beeinflusst werden, Tatsachen der vom Bewußtsein unabhängig existierenden und wirkenden objektiven Wirklichkeit, unterliegen deren Gesetzmäßigkeiten, die der Mensch nur durch ihre richtige Erkenntnis und deren richtige Anwendung auf sie zu leiten imstande ist. Das von der menschlichen Tätigkeit Hervorgebrachte hat in unserem Fall einen völlig anderen Sinn: den der Endgültigkeit. Im homogenen Medium der Kunstart entstehen Formgebilde, die nur dadurch ihre spezifische »Wirklichkeit« erlangen, daß sie die objektive Wirklichkeit ästhetisch widerspiegeln. Ihre »Wirklichkeit« besteht bloß darin, daß sie das in ihnen festgehaltene künstlerische Abbild der objektiven Wirklichkeit evozieren können, daß sie die Erlebnisse der Menschen zu einer inneren Reproduktion des in ihnen verkörperten Abbilds zu leiten, zu lenken vermögen.

Das homogene Medium muß also, obwohl seine konkrete Beschaffenheit (Hörbarkeit, Sichtbarkeit, Sprache, Gebärde) ein Element des menschlichen Lebens, der menschlichen Praxis bildet, etwas aus dem ununterbrochenen Fluß der Wirklichkeit Herausgehobenes sein. Es wird zur Grundlage der Praxis im künstlerischen Schaffen, wo das Sichversetzen des Künstlers in das homogene Medium seiner Kunstart, durch dessen Verwirklichung in der spezifischen Qualität der eigenen Persönlichkeit die Möglichkeit des – von uns bereits untersuchten – Schaffens einer eigenen »Welt« als ästhetischer Widerspiegelung der Wirklichkeit eröffnet. Allgemein und abstrakt gesprochen ist das Zustandekommen eines homogenen Mediums in der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, im Prozeß der Verwandlung des Ansich in ein Füruns kein absolutes Novum. Es genügt an die Rolle der Mathematik in den exakten Wissenschaften zu erinnern. Dabei tritt jedoch sogleich der qualitative Unterschied in der Widerspiegelung der dem objektiven Wesen nach gleichen Wirklichkeit zwischen Wissenschaft und Kunst deutlich hervor. Ein homogenes Medium der Wissenschaft kann nur aus einer bereits – relativ – erfaßten Realität selbst gewonnen werden. Seine Grundlage bilden Elemente und Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit selbst, deren abstrahierende Bearbeitung, eben das Schaffen eines solchen homogenen Mediums, vor allem darin besteht, das objektiv Seiende von jeder an die Subjektivität gebundenen, anthropomorphisierenden Tendenzen enthaltenden, Betrachtungsweise nach Möglichkeit zu reinigen. Es besteht demzufolge aus Elementen und deren Verbindungen, Gesetzmäßigkeiten etc., die das jeweils erreichbare Objektive an den Gegenständen aussprechen. Die wahre Objektivität ist natürlich einer ununterbrochenen Kontrolle der Realität unterstellt. So muß z. B. jede

Modellvorstellung eines sonst gedanklich nicht zugänglichen Phänomens verworfen werden, sobald wichtige Einzelheiten seiner Erscheinungsweise widersprechen; andererseits ist es möglich, daß eine mathematische Formel, Ableitung etc. mehr Eigenschaften der Wirklichkeit enthält, als man ursprünglich bei ihrer Entdeckung meinte. So entsteht durch das homogene Medium in der wissenschaftlichen Widerspiegelung ein Pfad zum objektiven Ansichsein der Gegenstände und deren Zusammenhängen, eine tendenziell sich stets vervollkommnende Ausschaltung der menschlichen Subjektivität¹.

Daß das homogene Medium in der ästhetischen Widerspiegelung unaufhebbar subjektgebunden ist, ja gerade aus diesem Verankertsein in der menschlichen Persönlichkeit seine Bedeutung erlangt, wissen wir bereits aus früheren Darlegungen. Auch vom konkreten Charakter der hier zur Geltung gelangenden Subjektivität ist schon die Rede gewesen. Wir wissen also, daß ihr unausschaltbares Wesen keineswegs mit einem Leugnen, ja nicht einmal mit einem Abschwächen der Objektivität, der Wirklichkeitstreue der ästhetischen Formgebilde identisch ist, daß im Gegenteil der subjektbetonte Charakter der ästhetischen Widerspiegelung ein Hauptvehikel ihrer Annäherung an die objektive Wirklichkeit bildet; daß die spezifische Beschaffenheit des Gegenstandes der ästhetischen Widerspiegelung die Welt in Wechselbeziehung zur menschlichen Tätigkeit bringt und eine bestimmte Subjektivität ihres Vermittlungsorgans gebieterisch vorschreibt. Das homogene Medium hat nun hier eine – den verschiedenen Aufgaben entsprechend abgeänderte – ähnliche Funktion wie in der Erkenntnis: nämlich Organ der Annäherung der Widerspiegelung an die objektive Wirklichkeit zu sein. Es kommt in beiden Fällen darauf an, durch das homogene Medium eine Reduktion des Objekts auf das Wesentliche zu erleichtern und zu ermöglichen, damit aus seiner Unmittelbarkeit jene Bestimmungen in den Vordergrund treten, die mit dem Ziel des Widerspiegelungsaktes sachlich eng zusammenhängen, und jene vernachlässigt, ja unter Umständen völlig beiseite geschoben werden, die sich mit diesem bloß in einem losen, zufälligen Zusammenhang befinden, eventuell überhaupt nicht verbunden sind. Ein derartiges Medium kann dazu noch die Eigenheit besitzen – man denke an die Mathematik –, daß eine eigene Lösung entfaltet werden kann, die freilich, wenn auch zuweilen sehr weit vermittelt, ihre Wahrheit ebenfalls aus der richtigen Spiegelung der objektiven

¹ Daß dieser Weg vielfach auch problematisch werden kann, so im Falle des mathematischen Formalismus, braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

Wirklichkeit schöpft, jedoch den einzelnen Beobachtungen, den aus ihnen unmittelbar gezogenen Folgerungen gegenüber als Prinzip der Kritik, der Richtigstellung auftreten kann. Dieser allerallgemeinst formalen Ähnlichkeit muß aber sogleich die ebenso wichtige Verschiedenheit entgegengestellt werden. Die wissenschaftliche Widerspiegelung ist, wie wir wissen, eine desanthropomorphisierende, was eine dieser Einstellung entsprechende Objektivität ihres homogenen Mediums vorschreibt; sein Wirken, seine Wesensart ist rein durch die Beschaffenheit des jeweiligen Objekts bestimmt. Da nun der Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung die Welt der Menschen, ihre Beziehungen zueinander und zur Natur ist, muß die Art und die Differenzierung des homogenen Mediums hier ganz anders beschaffen sein.

Das Objekt dieser Widerspiegelung soll nämlich nicht nur so, wie es an sich ist, sondern auch als Moment der Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Natur, ihren Gründen und Folgen in der Gesellschaft erscheinen. Im Setzen der Gegenstände ist also das menschliche Verhältnis zu ihnen, das menschliche Reagieren auf sie mitenthalten. Soll nun, wie früher nachgewiesen wurde, diese höchst aktive Rolle des Subjekts nicht zu einer subjektivistischen Willkür führen, vielmehr eine neue, aber wohlfundierte Art der Objektivität begründen helfen, so darf einerseits die schöpferische Subjektivität nicht einer ihr völlig fremden Welt gegenüberstehen, zu der sie bloß nachträglich Stellung nehmen könnte. Denn so entstandene Urteile bleiben hier unfehlbar mit dem Makel eines hohlen Subjektivismus behaftet. Das Subjekt muß im Gegenteil an dem Geradesosein von Inhalt und Form der abgebildeten Welt aktiv mitbeteiligt sein. Wenn das einzelne schöpferische Subjekt dem einzelnen zu schaffenden Werk gegenüber sich eine solche Demiurgenrolle anmaßt, so handelt es sich keineswegs um eine unbegründete Aufblähung seiner selbst, sondern um die innere, abgekürzte und konzentrierte Reproduktion des Weges der menschlichen Gattung: die Gegenstände, die in der ästhetischen Widerspiegelung abgebildet und festgehalten werden, sind ja formal wie inhaltlich Ergebnisse dieses Prozesses. Selbst wenn sie, wie die Gegenstände der Natur, an sich eine von der Menschengattung unabhängige Existenz haben, ist ihre Existenzweise in sehr vielen Fällen von diesem Prozeß objektiv aufs tiefste modifiziert (abgeholzte Wälder, geregelte Flüsse etc.) und auch wo dies nicht der Fall ist, kann ihre Erscheinungsweise nicht abgetrennt von diesem Entwicklungsweg vorgestellt werden (hohe Berge, Meer etc. als Gegenstände der Kunst). Es zeigt sich also erneut, diesmal von einem anderen Gesichtspunkt, daß die Berechtigung der ästhetischen Subjektivität in ihrer Beziehung zum Menschengeschlecht fundiert ist. Erst dadurch kann sie

eine eigenartige Objektivität erlangen, ohne ihren subjektiven Charakter zu verlieren, aber auch ohne einem Subjektivismus verfallen zu müssen.

Aus dieser Eigenart folgt nun andererseits, daß das Prinzip der Differenzierung für die verschiedenen homogenen Medien nicht bloß in der Beschaffenheit der abgebildeten Objektwelt liegen kann, wie in den Wissenschaften, sondern auch in den Verhaltensarten des menschlichen Subjekts, die einen Zugang zu den wichtigen und dauernden Aspekten einer solchen Wirklichkeit ermöglichen. Es liegt also im objektiven Stoff von Natur und Gesellschaft, ob und wie weit ihrer wissenschaftlichen Widerspiegelung, etwa dem homogenen Medium der Mathematik, eine herrschende Bedeutung zukommt. Ob wiederum ein bestimmter Vorgang in der Gesellschaft episch oder dramatisch gestaltet werden soll, entscheidet in erster Linie die Einstellung des Subjekts, sein Verhalten zur Welt, zu den Problemen der Widerspiegelung und Gestaltung. Daß hinter einem solchen subjektiven Verhalten, einer solchen subjektiven »Entscheidung« stets objektive, gesellschaftlich-geschichtliche Kräfte stehen, daß also diese Subjektivität fast als bloßer Stauungspunkt objektiver Notwendigkeit scheinen mag, wurde hier schon öfter angedeutet; der ganze Problemkomplex kann nur im historisch-materialistischen Teil dieser Arbeit konkret behandelt werden.

Das homogene Medium erscheint nun in dieser Sicht vorerst als ein Einengen der Apperzeption der Welt, als die Reduktion ihrer Elemente, Gegenständlichkeits- und Zusammenhangsformen auf das, was vom Standort eines solchen Verhaltens wahrnehmbar ist, und zwar nicht nur in bezug auf das Was des Aufgenommenen und Dargestellten, sondern auch in bezug auf das Wie seiner Erscheinungsweise. Formal angesehen scheint hier eine subjektive Willkür zu obwalten, darin nämlich, was ein solches Verhalten ist, und welches homogene Medium demzufolge entsteht. Es muß jedoch bedacht werden, daß nicht aus jeder beliebigen Einstellung und aus einem ihr entsprechenden – angeblichen – homogenen Medium eine für die Menschheit bedeutsame Widerspiegelung der Wirklichkeit überhaupt möglich ist. Es ist ja historisch bekannt, daß von den Sinnen nur Gesicht und Gehör es auszubilden fähig sind. »Geruchsymphonien« etc. bleiben eine leere Spielerei. Schon diese elementare Tatsache zeigt, daß die eben hervorgehobene Beschränkung auf das in das homogene Medium unmittelbar Einbeziehbare nur scheinbar bloß unmittelbar ist. Ein homogenes Medium im Sinne der Ästhetik kann nur gebildet werden, wenn das anfängliche Einengen der Widerspiegelung der Wirklichkeit und das, was durch diesen spezifischen Sinn wahrnehmbar ist, nur ein Mittel dazu bildet, einen zugleich spezifischen und totalen Aspekt der

Welt in der so entstandenen neuartigen Weise abzubilden und sinnbildlich festzuhalten. Ist also das ursprüngliche Einengen des Wahrnehmbaren auf das im jeweiligen homogenen Medium Mögliche nicht ein »reculer pour mieux sauter« im Sinne des ästhetischen Welterfassens, so kann von einem homogenen Medium überhaupt keine Rede sein.

Das homogene Medium ist deshalb nur in seiner ersten Unmittelbarkeit ein bloß formales Prinzip. Neben der Musiktheorie, für welche ein solcher Gedanke schon darum nahelag, weil ihrem Medium des Welterschaffens unmittelbar nichts in der Wirklichkeit von Natur und Gesellschaft entspricht, während der Widerspiegelungscharakter der visuellen Künste und der Wortkunst von Anfang an als evident erschien, war es Konrad Fiedler, der mit dem größten Nachdruck auf die Anerkennung einer solchen eigenen Welt der Visualität drang, aus welcher alles mit methodologischer Reinheit und Konsequenz entfernt werden sollte, was nicht unmittelbar sichtbar ist. Auf die Widersprüche, die aus dieser Position folgen, haben wir bereits in anderen Zusammenhängen hingewiesen und gezeigt, daß sie, folgerichtig zu Ende geführt, eine Verarmung, nicht eine Bereicherung der Visualität des Alltagslebens herbeiführt, daß damit große Errungenschaften der alltäglichen Arbeitspraxis, wie die Arbeitsteilung der Sinne und dadurch eine extensive Ausbreitung und intensive Verfeinerung der Visualität, dogmatisch verworfen werden. Es ist darum kein Zufall, daß gewisse Gedankengänge Fiedlers ihn dahin führen, in der ganzen künstlerischen Tätigkeit nur eine spezifische Abart der Erkenntnis zu erblicken. Er lehnt damit die ästhetische Wirkung, die »ebensogut von einem Naturprodukt ausgehen« kann, ab und kommt zur Bestimmung, »daß die Kunst nichts anderes sei, als eine Sprache, mittels deren gewisse Dinge in die Sphäre des menschlich erkennenden Bewußtseins gebracht werden. Betrachtet man als Ziel der Kunst die Erkenntnis einer gewissen Kategorie von Dingen, so muß man auch ihre Wirkungen mit denen der Erkenntnis überhaupt gleichstellen. Alle Wirkungen der Kunst als solcher dürfen nur aus der Erkenntnis abgeleitet werden; denn wenn z. B. ein Werk der bildenden Kunst eine ästhetische Wirkung hat, so hat es diese nicht als Kunstwerk¹.«

Die in den letzten Jahrzehnten aufgekommene literaturtheoretische und -historische Richtung der sogenannten Interpretation ist in ihren Prinzipien nicht so paradox radikal wie Fiedler und seine Anhänger (z. B. der Bild-

¹ Fiedler: Schriften über Kunst, a. a. O. II. S. 45.

hauer Hildebrand). In die immanente Interpretation einzelner Schriftwerke werden biographische Tatsachen aus dem Leben der Autoren etc. einverleibt, um die Analyse über den unmittelbaren ersten Eindruck hinauszuführen. Ein gewisser, freilich höchst relativer Fortschritt ist also der dogmatischen Enge Fiedlers gegenüber vorhanden. Die Relativität drückt sich auch in der philosophischen Begründung aus. Während Fiedler auf einem orthodoxen neukanianischen Standpunkt steht und deshalb die Objektivität der Außenwelt und die künstlerische Berechtigung ihrer Widerspiegelung zu verneinen gezwungen ist, wurde diese Richtung sehr wesentlich vom Existentialismus Heideggers, der selbst Studien dieser Art veröffentlicht hat, beeinflusst. All dies hat zur Folge, daß auch hier der wesentliche Reichtum und die gesetzlichen Zusammenhänge sowohl des realen Originals wie seiner künstlerischen Abbildung, die gesellschaftliche Grundlage des Werks, seine künstlerische Synthese der in ihm wirkenden Bestimmungen, der gesellschaftliche Charakter der Wirkung prinzipiell ausgeschaltet werden. Das hat zur Folge, daß die Analyse, deren subjektive Intention auf das Erfassen der Formkategorien gerichtet ist, tatsächlich an den entscheidenden Fragen der dichterischen Formung achtlos vorbeigeht¹.

Eine theoretische Frage der Funktion des homogenen Mediums im Ästhetischen muß vor allem jene formalistische Enge vermeiden, die in den eben behandelten Richtungen notwendig hervortrat. Indessen wäre es ebenso irreführend, wenn man nun die auch von uns als fundamental richtig anerkannte Priorität des Inhalts ähnlich überspannen und dadurch ins Absurde führen würde, wie wir dies bei der Formseite des Problems eben beobachten konnten. Das geschah wiederholt und geschieht auch heute, wenn das Prinzip der Inhaltlichkeit zum alleinigen Kriterium erhoben und der künstlerischen Formung nur eine akzessorische Rolle zugesprochen wird, nur eine des mehr oder weniger gewandten Ausdrucks von etwas, was schon im Inhalt selbst, unabhängig vom Gelingen oder Mißlingen des Formalen, fertig vorliegt. Natürlich wird dieser Standpunkt nur äußerst selten konsequent formuliert (z. B. von Upton Sinclair), wenn man aber das pseudotheoretische Gerede

¹ Vgl. darüber den Aufsatz: »I limiti della critica stilistica« von Cesare Cases, *Società*, 1955 Nr. I- und II., sowie die hervorragende Studie von Michael Lifschitz: »Bei Gelegenheit des Artikels von S. Widmar: Aus meinem Tagebuch.« *Novi Mir*, 1957 Nr. IX. Der letztere Aufsatz untersucht zwar nicht direkt diese Schule, seine Analysen enthalten jedoch eine tiefeschürfende indirekte Kritik ihrer Prinzipien und Praxis.

solcher Ausführungen zu Ende denkt, auf den Begriff bringt, kommt etwas sehr Ähnliches heraus. Das tertium datur, das beiden falschen Extremen gegenüber ausgesprochen werden muß, darf aber keine eklektische »Mitte« sein, sondern soll die dialektische Einheit von Inhalt und Form (bei Beibehalten der Priorität des Inhalts in der Bestimmung der Form als die eines konkreten Inhalts, bei ihrer Anerkennung als unmittelbarer Träger der ästhetischen Evokation etc.) in all ihrer Kompliziertheit festhalten und begrifflich formulieren. Wenn nun in der analysierenden Darlegung dies zuweilen nur auf Umwegen über – methodologisch – gesonderte Inhalt- und Formkomponenten möglich ist, so bedeutet dies nicht die geringste Konzession an die soeben verworfene Eklektik einer hier nicht existierenden »Mitte«, denn in jeder getrennten Betrachtung sind diese dialektischen Verflochtenheiten immanent mitgedacht.

Bei gewissen – sei es elementaren, sei es verwickelten – Momenten des homogenen Mediums tritt die Dialektik von Inhalt und Form so evidenterweise an die Oberfläche, daß man oft schwer unterscheiden kann, ob man es mit einem formalen oder mit einem inhaltlichen Problem zu tun hat. So gleich bei der Frage, die sachlich gewiß eine einleitende Funktion zu erfüllen hat, welche Funktion das homogene Medium im Annäherungsprozeß des ästhetischen Verhaltens an die objektive Wirklichkeit besitzt. Die Attitüde des ganzen Menschen zu der ihn umgebenden gesamten Wirklichkeit im Alltagsleben, seine Rezeption ihrer Impulse, seine sie umwandelnde Tätigkeit haben – trotz einer großen Skala von Differenzen in verschiedenen Verhaltensarten, Situationen etc. – den gemeinsamen Zug der praktischen Zuwendung auf einzelne Objekte, die unter Umständen mit größter Schärfe und Exaktheit beobachtet werden, deren Zusammenhänge jedoch nur so weit in den Wahrnehmungskreis fallen, als gewisse ihrer Eigenschaften für das gesetzte Ziel, positiv oder negativ, von Belang sind. Das bezieht sich natürlich nicht bloß auf die Sinneseindrücke und Vorstellungen, sondern auch auf die daraus entspringenden, die Praxis leitenden oder aus ihr herrührenden Gedanken. Die Schranke, die hier zwischen Wahrnehmung und objektivem Sein des Wahrgenommenen errichtet ist und die im Laufe der Entwicklung – wenn auch ungleichmäßig – immer weiter gerückt wird, ist infolge des Verhältnisses von Wirklichkeit und Bewußtsein prinzipiell unaufhebbar. Auch wenn sich aus der Alltagspraxis, vor allem aus der Arbeit, die wissenschaftliche Widerspiegelung herausbildet und die höchste Differenziertheit erlangt, bleibt in vielfach modifizierter Weise noch immer eine solche Schranke für die Erkenntnis errichtet.

Lenin gibt ein exaktes Bild dieser Frage, das wir bereits in anderen Zusammenhängen angeführt haben und aus dem wir jetzt das Wesentliche hervorheben, daß nämlich jede Abbildung eine Vergrößerung bedeutet, und zwar nicht nur die durch das Denken, sondern auch die durch das Empfinden. Den Ausweg für die Wissenschaft, die Möglichkeit einer gesteigerten Annäherung an die Wirklichkeit bietet nach Lenin eben die höchste Form des wissenschaftlichen Denkens, die Dialektik. Das dialektische Denken hat gerade die Aufgabe, jene Hindernisse in der erkenntnismäßigen Annäherung an die Wirklichkeit, die vom Denken selbst hervorgebracht werden, zu überwinden. In einer Darstellung der Philosophie Zenons, die Lenin unmittelbar vor den von uns früher zitierten Sätzen zustimmend anführt, sagt Hegel: »denn was allein Schwierigkeit macht, ist immer das Denken, weil es die in der Wirklichkeit verknüpften Momente eines Gegenstandes in ihrer Unterscheidung auseinanderhält. Es hat den Sündenfall hervorgebracht, indem der Mensch vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen gegessen, es heilt aber auch diesen Schaden«¹. Darum betrachtet Lenin in Fortführung seines Gedankens, die »Einheit, Identität der Gegensätze« als das Wesen der Dialektik, als den Ausweg aus diesem Dilemma.

All dies ist für das Problem der Annäherung der ästhetischen Widerspiegelung an die Wirklichkeit sehr lehrreich. In dieser Hinsicht ist besonders hervorzuheben, daß das Urteil über die »Vergrößerung« über die »Ertötung«, etwa der Bewegung, nicht nur für das Denken, sondern ausdrücklich auch für die Empfindung ausgesprochen wird. Das ist vom Standpunkt unseres Problems schon darum wichtig, weil in neuerer Zeit in bezug auf Ästhetik (und freilich auch auf Philosophie überhaupt) immer wieder Stimmen laut werden, die dem mechanischen, vergrößernden Denken gegenüber an die Feinheit, Richtigkeit, Schmiegsamkeit etc. der Empfindungen und Gefühle, der Instinkte appellieren. Demgegenüber scheint es uns wichtig zu betonen, daß – an sich – die Empfindungen die reale Bewegtheit der abzuspiegelnden Außenwelt ebenso »ertönen«, wie das Denken. Hier setzt nun für die Kunst die spezielle Bedeutung des homogenen Mediums ein. Wir haben bereits über das Anfangsmoment der Verengerung gesprochen. Dies ist natürlich ein Verhalten, das allgemein betrachtet auch im Alltagsleben vorkommt, und in dessen Praxis oft eine beträchtliche Rolle erhält. Wir sagen nicht selten: »Ich bin ganz Auge« oder »ganz Ohr« und meinen damit eine – vorüber-

¹ Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. a. a. O. Band XIII. S. 296.

gehende – Konzentration des ganzen Menschen auf die Rezeption jener Eindrücke, Signale, Zeichen etc., die er nur durch die Vermittlung eines spezifischen Sinnes erhalten kann. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine solche, zielbewußte Verengerung, eine solche Ausschaltung alles Heterogenen, besonders wenn sie systematisch geübt wird, die Aufnahmefähigkeit des betreffenden Sinnes außerordentlich verschärfen kann, daß Gegenstände visuell erfassbar, Geräusche hörbar werden, an denen der Mensch sonst achtlos vorbeigegangen wäre. Die Verengerung des Bewußtseins kann also auf diese Weise eine Widerspiegelung der Wirklichkeit hervorrufen, die jener, bei der der Mensch gewissermaßen mit der ganzen Fläche seiner Rezeptivität sich der Außenwelt zuwendet, überlegen ist. So deutlich hier die fördernde Wirkung der Konzentration für die Widerspiegelung hervortritt, für uns sind jetzt die Unterschiede zu dem, was wir homogenes Medium nennen, wichtiger. Erstens handelt es sich im Alltag um einen prinzipiell vorübergehenden Zustand. Denn nachdem der Mensch das so gesichtete Signal vernommen hat, wendet er sich wieder als ganzer Mensch der Wirklichkeit zu. Zweitens und im engen Zusammenhang damit, ist die Konzentration von einem bestimmten konkreten, praktischen Ziel her bestimmt. Der Gegenstand, der so erfaßt werden soll – z. B. die so beobachtete Spur, das so gehörte ferne Geräusch – hört, sobald seine Existenz, seine Bewegung, etc. durch die Konzentration auf einen Sinn festgestellt wird, für den Betreffenden auf, Gegenstand dieses Sinnes zu sein; wenn etwa der Jäger sein Ohr auf die Erde legt, um das Nahen einer Herde zu vernehmen, löst unmittelbar nach dem Bewußtwerden der Tatsache das Gesicht etc. die führende Rolle des Gehörs ab. Drittens die Konzentration auf eine reine und differenzierte Rezeption wird ebenfalls sogleich von einer zielstrebigem Aktion des ganzen Menschen abgelöst.

Soll dagegen ein homogenes Medium im Sinne der Ästhetik entstehen, so ist einerseits eine gewisse relative Permanenz des menschlichen Verhaltens unerläßlich, andererseits muß eine temporäre Suspension einer jeden unmittelbar praktischen Zielsetzung erfolgen. Scheinbar unterscheidet sich das letztere Moment nur quantitativ von den eben beschriebenen Tatsachen des Alltagslebens; wobei es in extremen Fällen durchaus möglich ist, daß ein solches von uns angedeutetes Beobachten länger dauert, als etwa das Entwerfen einer künstlerischen Skizze. Der durchschnittlich vorhandene quantitative Unterschied ist jedoch hier nur die Erscheinungsweise eines qualitativen. Dieser qualitative Unterschied liegt in der Art der Suspension des unmittelbar praktischen Zieles. Das darin enthaltene Problem hat Kant in seinen bekannten

Darlegungen über die »Interesselosigkeit« des ästhetischen Verhaltens vielleicht am schärfsten, jedenfalls am einflußreichsten formuliert; allerdings darin auch die Frage verwirrt. Denn im Laufe der Entwicklung wurde – wie dies häufig zu geschehen pflegt – die idealistische Verzerrung von Nachfolgern und Auslegern weit über die ursprüngliche Darstellung hinaus gesteigert. Es entstand für die Kunst, von Kants Autorität gedeckt, das Postulat einer absoluten Interesselosigkeit; Ästhetik wurde auf vollständig reine Kontemplation festgelegt. Und in verständlicher Opposition dagegen wurde nun in verschiedenen Richtungen, von der vulgären Tendenzkunst und der sogenannten »littérature engagée«, bis zur Auffassung vieler Theoretiker der sozialistischen Parteilichkeit – sehr zum Schaden des Verständnisses dessen, was an der Kunst wirklich künstlerisch ist – das relativ Berechtigte der Interesselosigkeit als Moment im ästhetischen Gesamtprozeß einfach eliminiert. Will man zu einer richtigen Anschauung der realen Problemlage gelangen, so muß die Suspension der unmittelbar-praktischen Zielsetzungen – vorläufig unabhängig von Kants Fragestellung und Antwort – als Moment der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und ihrer Verwertung in der menschlichen Praxis betrachtet werden.

In dieser Hinsicht herrscht eine gewisse nicht unrichtige und zufällige Ähnlichkeit zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Widerspiegelung. Beide heben sich von Alltagsdenken und Alltagspraxis gerade dadurch ab, daß eine solche Suspension als unerläßliche Vorbedingung für jene differenziertere – und darum effektivere – Widerspiegelung der Wirklichkeit auftritt; beide legen sie – ihren spezifischen Zielsetzungen entsprechend und darum entsprechend verschieden – dem eigenen Verhalten zugrunde. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, diese Frage in bezug auf die Wissenschaften ausführlich zu behandeln. Jedoch, schon der flüchtigste Blick muß zeigen, daß einerseits die Ausbildung und Entfaltung der Wissenschaft – letzten Endes – von den praktischen Zielsetzungen bedingt ist, daß auch die abstrakteste und scheinbar lebensfernste wissenschaftliche Wahrheit früher oder später, direkt oder indirekt in die gesellschaftliche Praxis mündet, daß aber andererseits jede wissenschaftliche Arbeit eine Art Suspension der ihr zugrunde liegenden, eventuell sie unmittelbar in Bewegung setzenden Zielsetzung gebieterisch vorschreibt. Ein Umgehen dieses Aktes der Suspension während der Lösung der durch die Widerspiegelung der Wirklichkeit aufgegebenen Probleme entfernt das Denken vom Wesen der Wirklichkeit, stört seine Annäherung an sie. So sehr das Pathos der Zielsetzung zum Aufwerfen großer ungelöster Fragen, zu ihrem kühnen und richtigen Beantworten anleiten kann, muß es

doch zur Hemmung, ja zur totalen Verhinderung der Zielerfüllung führen, wenn das Zwischenstadium der Suspension vorzeitig unterbrochen wird. Die Konzentration auf die objektive Tatsächlichkeit verbindet diese Suspension mit der früher geschilderten aus dem Alltagsleben. Dadurch jedoch, daß hier nicht ein einzelnes bestimmtes Faktum wahrgenommen wird, um aus seinem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein eine augenblicklich praktische Folgerung für eine bestimmte einzelne Handlung zu ziehen, daß vielmehr ein Komplex einer – relativen – Totalität von Fakten nicht bloß auf Sein oder Nichtsein, sondern auf Zusammenhang, Gesetzmäßigkeit, etc. untersucht wird (auch wo etwa ein Philologe oder Historiker die Realität einer isolierten Tatsache feststellen will, hat diese durch ihre Beziehungen mit anderen Interesse für ihn), daß die aus dem Wahrheitsfinden sich ergebenden Folgerungen nicht bloß auf einen Einzelfall bezogen werden, sondern eine – wiederum – relative – Universalität beanspruchen: dadurch entsteht zwischen beiden Suspensionen der Praxis ein qualitativer Unterschied.

In diesen allerallgemeinsten Zügen besteht eine weitgehende Parallelität zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung, deren Grundlage, wie oft betont, die Tatsache bildet, daß sie dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. Die Verschiedenheit zeigt sich in denselben beiden Punkten, wo die wissenschaftliche Widerspiegelung sich von der des Alltagslebens abhebt. Also erstens darin, daß das Objekt der Wahrnehmung für und insbesondere durch die ästhetische Widerspiegelung in einer qualitativ anderen Weise einen Totalitätscharakter besitzen muß, als in der wissenschaftlichen. Bei dieser handelt es sich zwar, wie wir gesehen haben, stets um einen Komplex von Tatsachen, Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten. Da jedoch dieser objektiv immer nur einen Teil von ausgedehnteren und komplexeren Zusammenhängen etc. bildet, da die wissenschaftliche Widerspiegelung stets das reine Ansich der objektiven Wirklichkeit in ein möglichst unverfälschtes Füruns zu verwandeln bestrebt ist, darf die Aufmerksamkeit, die sich auf den betreffenden Teil richtet, niemals die wirklichen, objektiv vorhandenen Beziehungen der Tatsachen gänzlich zerreißen und dadurch vergewaltigen. Die Abgeschlossenheit, die sich in je einem Abbild der Wirklichkeit für die wissenschaftliche Widerspiegelung darbietet, ist also prinzipiell relativ, ist bloß vorläufig, methodologisch von seiner Umwelt abgegrenzt. Denn die Einheit der objektiven Wirklichkeit, basierend auf der Einheit der Materie, muß jeder wissenschaftlichen Widerspiegelung zugrunde liegen (einerlei, ob das vollziehende Subjekt persönlich Materialist oder Idealist ist); ihre von uns früher ausführlich geschilderte desanthropomorphisierende Tendenz hat unter anderem auch die Funktion:

jene Trennungen oder Abgrenzungen aufzuheben, die nicht aus dem Ansich, sondern aus den Verhaltensweisen der menschlichen Subjektivität entstammen.

Selbstverständlich ist diese objektive Verknüpftheit von allem mit allem auch für die ästhetische Widerspiegelung als Beschaffenheit ihres Gegenstandes bindend. Dieser ist aber, wie wir wissen, nicht einfach das Ansichsein der Welt, sondern das der Welt des Menschen, selbstredend in ihrer vom Bewußtsein unabhängigen Objektivität, einer Welt, in der die Spuren der menschlichen Tätigkeit objektiviert, zu Objekten geworden erscheinen, jedoch so, daß diese ihre Objektivität, ohne aufgehoben zu werden, auf den Menschen rückbezogen wird. Durch diese doppelte Bestimmtheit muß der Aspekt der Betrachtung der Welt, von dem aus erst sowohl die Objektivität wie das Rückbezogensein wahrnehmbar werden können, Abbilder der Welt zustande bringen, in denen die Außenwelt auch tendentiell nicht nur in ihrer rein objektiven Ganzheit, sondern auch in dieser Beziehung in Erscheinung tritt; also Abbilder, deren jedes für sich selbst bestehen kann und muß, keine Ergänzung durch andere fordert oder duldet. Die Garantie dafür, daß eine solche Isoliertheit der einzelnen Widerspiegelungen der Wirklichkeit, deren Objektivität nicht zerstört, sondern im Gegenteil gesteigert zum Ausdruck bringt, liegt darin, daß jedes Kunstwerk die Bestimmungen, die für den gestalteten Aspekt der Welt ausschlaggebend sind, zur Grundlage der abgebildeten intensiven Totalität macht. So wird jedes Kunstwerk zum Abbild der ganzen Welt, von einem wichtigen menschlichen Gesichtspunkt aus gesehen; seine Totalität und die der ihm zugrunde liegenden Bestimmungen ist also primär keine formale, sondern eine inhaltliche; diese kann aber nur dann eine Objektivität erlangen, wenn sie ästhetisch wird, d. h. restlos in die sie evozierende Welt der Formen eingeht (sonst bleibt ein mehr oder weniger willkürlich gewählter Ausschnitt der Wirklichkeit übrig). Diese Umsetzung der extensiven und intensiven Unendlichkeit der objektiven Welt in die intensiv-unendliche Totalität der Kunstwerke hat Lessing in bezug auf Weltlauf und Tragödie prägnant geschildert: »Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze

dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; ...¹«

So radikal hier der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung hervortritt, so klar bleibt es, daß sie in bezug auf die Suspension einer jeden Zielsetzung, die mit einem Faktum des menschlichen Lebens unmittelbar verknüpft ist, auf einem ähnlichen Boden stehen, daß beide sich von den entsprechenden Verhaltensweisen der Alltagspraxis ähnlicherweise qualitativ abheben. Ebenso ist es um den zweiten in dieser Frage wesentlichen Gesichtspunkt, um die Universalität des durch die Suspension der unmittelbaren Zielsetzung Erreichten, bestellt. Natürlich ist diese Universalität in beiden differenzierten Widerspiegelungsarten qualitativ verschieden. Wie dies in der Wissenschaft steht, haben wir soeben dargelegt: die Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzung ermöglicht – früher oder später, direkt oder indirekt – ein weitaus besseres Verwirklichen von weitaus allgemeineren praktischen Aufgaben. Auch die Suspension des unmittelbaren Interesses in der ästhetischen Setzung mündet ins praktische Leben des menschlichen Alltags. Jedoch im scharfen Unterschied zur wissenschaftlichen Widerspiegelung entsteht hier nur ausnahmsweise ein unmittelbares Fördern oder Hemmen einzelner bestimmter praktischer Aufgaben. Selbst wo Kunstwerke im gesellschaftlichen Leben eine derartig wichtige Rolle gespielt haben – es genügt an die Marseillaise, an den Roman Beecher-Stowes zu erinnern –, zeigt eine nähere Betrachtung sogleich die Eigenart ihrer Wirkung: sie rufen in den Menschen Leidenschaften hervor, geben diesen bestimmte Inhalte, bestimmte Richtungen etc., wodurch dann die Menschen fähig werden, praktisch in das gesellschaftliche Leben einzugreifen, für oder gegen bestimmte gesellschaftliche Tatsachen zu kämpfen. Daß diese Tatsachen in den Kunstwerken direkt als solche kenntlich gemacht werden, ist freilich ein – theoretisch wie praktisch außerordentlich wichtiger – Grenzfall. Aber selbst, wo dies eintritt, geht die künstlerische Wirkung weit über den Einzelfall hinaus: »Onkel Toms Hütte« ruft nicht zur Hilfe für die dort geschilderten Sklaven auf, die ja in einem solchen Geradesosein vielleicht gar nicht existierten und jedenfalls für den durch die Evokation des Werks bewegten Leser praktisch gar nicht zugänglich waren, sondern erweckt Gefühle und Leidenschaften, für die Befreiung aller Sklaven (aller klassenmäßig Unterdrückten) zu streiten. Es entsteht also eine menschliche Bereitschaft,

¹ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 79. Stück.

die, um sich praktisch zu verwirklichen, um wirklich zur Tat zu werden, die konkreten Mittel etc. im Leben selbst (eventuell auch in der Wissenschaft) auffinden muß. In der Musik ist eine so gerichtete Verallgemeinerung schon durch ihr Wesen als Kunstart gegeben. (Von den Gründen dieser Lage, daß die Bestimmungen der ästhetischen Widerspiegelung hier in ihren allgemeinsten und reinsten Form erscheinen, wird später die Rede sein.) Jedenfalls ist es auch hier sichtbar, daß die Verallgemeinerung der Zielsetzungen, die infolge der Suspension des unmittelbar praktischen Interesses im Ästhetischen entstehen, nicht die Wirklichkeit an sich zum Gegenstand hat, sondern die menschliche Welt, die Welt, wie sie in bezug auf den Menschen objektiv vorhanden ist.

Das ist auch dann der Fall, wenn das Kunstwerk in seiner subjektiv bewußten Intention auf die Verteidigung oder Zerstörung von etwas Bestimmtem in der Welt des Menschen gerichtet ist. Das ist jedoch in der überwältigenden Mehrzahl der ästhetischen Gebilde nicht so. Daraus folgt, daß ihre Beziehung zur Interesselosigkeit eine doppelte falsche Beurteilung erhält. Einerseits, vielfach in direktem Anschluß an Kant, wurde jedes Abrücken von der Interesselosigkeit als ein Bruch mit dem Prinzip des Ästhetischen beurteilt, andererseits entstand, wie bereits gezeigt, ein entgegengesetzter falscher Pol von Anschauungen, die ausschließlich in der direkt vom Kunstwerk ausgelösten unmittelbar-gesellschaftlichen Praxis eine soziale Berechtigung der Kunst überhaupt erblickten. Die Falschheit beider Extreme ist leicht ersichtlich. Beide Auffassungen übersehen, daß jedes Kunstwerk aus den gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen aufsteigt, diese widerspiegelt und bearbeitet, und zwar in einer Weise, daß, wie schon gezeigt, bereits das Erfassen jedes Gegenstandes untrennbar mit seiner Bejahung oder Verneinung verknüpft ist. Natürlich bezieht sich dies in noch stärkerem Ausmaße auf das Werk als Ganzes. Wenn also das Werk eine evokative Wirkung ausübt, muß in dieser – bewußt oder unbewußt bleibend, direkt oder eventuell sehr weit vermittelt – diese Parteinahme miterweckt werden. Die wirkliche Stärke und Tiefe der künstlerischen Evokation ist jedoch vor allem auf das Innere der Menschen gerichtet, d. h. vor allem werden in ihm neue Erlebnisse wachgerufen, die sein Bild über sich selbst, über die Welt, mit der er – im weitesten Sinne des Wortes – zu tun hat, ausbreiten und vertiefen. Seit der antiken Katharsis ist diese Wirkung der Kunst vom gesunden sozialen Empfinden der Menschen anerkannt; die Katharsis im engeren Sinne bezeichnet freilich nur eine bestimmte Art dieser Wirkungen, die bestimmte Kunstwerke ausüben; ihr wirklicher Spielraum ist unvergleichlich ausgedehnt.

ter, ist je nach den gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen, je nach den Kunstarten außerordentlich variiert. Der wesentlich gemeinsame Zug ist aber, daß diese Art der ästhetischen Wirkung zum Nachher des eigentlich Künstlerischen gehört; Grenzfälle, wie die erwähnte Marseillaise, wo der Umschlag aus dem Kunstgenuß in das sozial-ethische Nachher sofort erfolgt, können diesen Grundcharakter nicht ändern. Das hat einerseits die Einsicht zur Folge, daß, im Gegensatz zu beiden obenerwähnten Extremen, – wirkliche Kunstwerke vorausgesetzt – es keine Kunst geben kann, deren Erlebnis in einer wirklich interesselosen Kontemplation beharren könnte. Andererseits, daß – wieder wirkliche Kunstwerke vorausgesetzt – selbst solche, die unmittelbar bloß auf eine sachliche Änderung eines konkreten gesellschaftlichen Tatbestandes gerichtet sind und deren Pathos daraus entsteht, als ästhetische Gebilde über diesen Einzelfall hinauswachsen und mit der Menschheitsentwicklung, mit dem Wesen der Menschengattung mehr und tiefer Verbundenes evozieren, als in ihren unmittelbaren Zielsetzungen, in direkt ausgesprochener Weise enthalten war. Fehlt ihnen dieser Zug, so verschwinden sie rasch aus dem Gedächtnis der Menschheit. (Man denke an die einst so erfolgreiche, jetzt total vergessene Tendenzdramatik von Dumas fils, Augier, Sardou, etc.)

Die hier vertretene Anschauung, daß die sogenannte Interesselosigkeit ein bloßes, wenn auch unerlässliches Moment des Ästhetischen bildet, daß es sich also nicht um Interesselosigkeit als Wesen des ästhetischen Verhaltens handelt, sondern bloß um eine notwendige, aber doch nur vorübergehende Suspension der unmittelbaren Zielsetzungen der Menschen, diese Anschauung steht der wirklichen Intention der Kantschen Ästhetik nicht so diametral entgegen, wie es im ersten Augenblick den Anschein hat. Freilich übersteigert Kant diesen Begriff, weil er als subjektiver Idealist den wirklichen, ganzen, tätigen, materiellen Menschen aus dem Bereich der Philosophie prinzipiell ausschalten will. Das Ästhetische soll gerade dadurch eine philosophische Würde erhalten, daß es metaphysisch schroff, ohne dialektische Übergänge von allen Lebensäußerungen des Alltags getrennt wird¹. Zugleich soll jedoch das Ästhetische als etwas allzu Irdisches und Materielles dem Ethischen gegenüber den ihm gebührenden bescheidenen Rang in der Hierarchie des Systems einnehmen². Die Zwischenstelle, die die ästhetische Interesselosigkeit in Kants System über

¹ Kant: Kritik der Urteilkraft, § 3.

² Ebd. § 4.

den niedrigen Interessen des Alltags, aber unter den allein menschenwürdigen der Ethik einnimmt, ist ein starr hierarchisch bestimmter Ort; kein Vermittlungsglied einer dialektischen Bewegung wird dabei geduldet; erst Schiller hat versucht, diese Starrheit in dialektische Bewegung aufzulösen. Nur im Verhältnis zur Natur ist bei Kant ein Ansatz vorhanden, das Ästhetische dialektisch ins menschliche Leben zurückzuführen und mit den höchsten Interessen der Menschheit zu verbinden. So sagt Kant in bezug auf das Erlebnis der Natur: »nicht allein ihr Produkt der Form nach, sondern auch das Dasein desselben, gefällt ihm, ohne daß ein Sinnenreiz daran Anteil hätte, oder er auch irgendeinen Zweck damit verbände¹.« Es wäre nicht uninteressant auf Kants fast Rousseausches Mißtrauen der Kunst gegenüber näher einzugehen. Es entspringt sicher aus den Klassenkämpfen des 18. Jahrhunderts, aus der Verneinung der feudal-absolutistischen Kultur, die infolge der Minderwertigkeit und Verkommenheit ihrer deutschen Erscheinungsweise sowie infolge der Ohnmacht des deutschen Bürgertums eine besondere Form angenommen hat. Mit den konkreten philosophischen Folgen dieser Annahme vom »intellektuellen Interesse am Schönen« werden wir uns im Kapitel über Naturschönheit ausführlich auseinandersetzen. Dieses – von seinem Standpunkt höchst wichtige – Moment der Ästhetik Kants mußte hier schon darum erwähnt werden, weil darin, ungewollt, eine Selbstaufhebung der bloßen Interesselosigkeit gesetzt wird, da auf eine durch ihre Suspension verwandelte universelle (bei Kant: moralische) Praxis hingezielt wird. Allerdings in einer allzu spezifizierten Weise. Wenn etwa Lessing die Aristotelische Katharsis so auslegt, daß »diese Reinigung in nichts anders beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten²«, so verengt zwar auch er das Problem auf das rein Moralische, ist jedoch in seiner Fragestellung weit universeller als Kant.

Unsere bisherigen Betrachtungen zeigen vorläufig zwei miteinander eng verknüpfte Verhaltensarten, nämlich ein Verengen des Gerichtetseins auf die Außenwelt, sein Sichzusammenziehen darauf, was durch einen der Sinne erlebbar, oder wenigstens auf das, was von einem genau bestimmten Aspekt aus wahrnehmbar ist, und andererseits die Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzungen. Beides zusammen und zusammenarbeitend ist da, um die Wahrnehmung von Gegenständen in einer Weise erfassbar zu machen, die

¹ Ebd. § 42.

² Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 78. Stück.

für den normalen ganzen Menschen des Alltags unerreichbar wäre. Das homogene Medium verdankt dieser Verhaltensart seine Möglichkeit. Wenn es jedoch zu einer fruchtbaren Verwirklichung kommen soll, muß sich die Verengung in einen bloß einleitenden Akt verwandeln, muß den ganzen Menschen wieder zu Worte kommen lassen, allerdings dem Alltag gegenüber in einer wesentlich modifizierten Form. Wir haben es hier mit der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zu tun. (Über die Eigenart dieser Umwandlung des Verhaltens in der wissenschaftlichen Widerspiegelung haben wir bereits ausführlich gesprochen.) Hier ist sowohl das Was wie das Wie des Wahrgenommenen und erst recht des Gestalteten unlösbar mit dem hervorbringenden Subjekt verbunden. Die Echtheit der ästhetischen Objektivität ist eine direkte Funktion seiner Breite und Tiefe. Wenn wir im Laufe dieser Betrachtungen auch einige Theoretiker kritisiert haben, die die entscheidende Wichtigkeit des homogenen Mediums für jede Kunst verfochten, so taten wir es vor allem deshalb, weil sie dessen Beschaffenheit und Wirkungskreis in unzulässiger Weise verengten, weil sie – wie vor allem Fiedler – oft den Akt des Ausgangs, das Zusammenziehen und die Konzentration der Aufnahme der Welt, perennieren ließen und die ganze Frage des homogenen Mediums auf diesen Akt reduzierten. Wenn schon in der Alltagspraxis eine Arbeitsteilung der Sinne entsteht, so daß wir in ganz selbstverständlicher Weise Eigenschaften der Dinge spontan-visuell wahrnehmen, die ursprünglich Tastempfindungen waren, und wenn uns die Beobachtung der wissenschaftlichen Tätigkeit dazu zwingt, anzuerkennen, daß sogar in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit z. B. die Phantasie oft eine beträchtliche Rolle spielt – wie könnten wir dann im Ästhetischen bei dem bloßen Akt der Reduktion der Aufmerksamkeit auf das homogene Medium stehenbleiben?

Alles bisher Dargelegte hat im Gegenteil als Charakteristikum des Ästhetischen unzweideutig klar gezeigt, daß für Inhalt und Form seiner Gebilde das Geradesosein des jeweiligen ganzen Menschen, von seiner rein individuellen Partikularität bis zu seiner Anteilnahme an der Konstituierung des Menschheitlichen (mit allen notwendigen Zwischenbestimmungen), von entscheidender Wichtigkeit ist. Und zwar nicht bloß in genetischer Hinsicht, wie im Alltag oder in der Wissenschaft, wo sehr oft das, dessen Entstehen z. B. eine gewaltige Phantasie erfordert, dieser in seiner theoretischen Reproduktion und praktischen Anwendung nicht mehr bedarf und zum normal brauchbaren Bestandteil der theoretischen oder praktischen Sphäre wird. Im Ästhetischen dagegen gehen die Impulse des schöpferischen ganzen Menschen

in das Kunstwerk über, werden zu dessen objektiven Aufbauelementen, zu Bestimmungen des Was und des Wie seiner Gegenständlichkeit, so daß keinerlei Wirkung, keinerlei Rezeption möglich ist, ohne eine Reproduktion der Totalität solcher Impulse, die sich im Werk zum Ganzen, zur Einheit runden. Indem also der ganze Mensch sich in das homogene Medium seiner Kunstart versetzt, geht sein Reichtum an Bestimmungen und Tendenzen nicht verloren, erhält bloß in der Konzentration auf das Entstehen und Bewahren des homogenen Mediums, in dessen Ausbau zum Träger einer »Welt«, zum Organon der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit eine neue Gestalt. Auch davon war schon in anderen Zusammenhängen die Rede; wir sprachen im Gegensatz zum ganzen Menschen des Alltags vom »Menschen ganz« im schöpferischen und rezeptiven Verhältnis zur Kunst. Erst durch letzteren kann das homogene Medium seine ästhetische Funktion erfüllen.

Wie immer, wenn in der ästhetischen Sphäre etwas zu einer wirklichen und dauerhaften Bedeutsamkeit gelangt, handelt es sich auch hier um eine Weiterbildung vermittelt Transpositionen längst vorhandener und wirksamer Tendenzen der Alltagspraxis. Auf die Arbeitsteilung der Sinne in der Arbeit wurde bereits wiederholt hingewiesen, auch darauf, daß es für den Verkehr der Menschen untereinander unerlässlich ist, daß rein visuelle oder auditive Eindrücke als Signale für die Innerlichkeit der Menschen figurieren und als solche ununterbrochen, mehr oder weniger richtig, spontan dechiffriert werden. Es ist auch selbstverständlich und tritt bereits in der anfänglichen Kunst der magischen Periode deutlich hervor, daß Ausrufe, Gesten, etc. spontan als Träger seelischer Inhalte apperzipiert und gedeutet werden. Ja, bereits diese ersten Ansätze zur ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zeigen, daß etwa im homogenen Medium des Tanzes die zusammenhaltende und vereinheitlichende Macht des Rhythmus Intensivierungen und Steigerungen hervorzubringen fähig ist, die für die Gebärdensprache des Alltags normalerweise unerreichbar bleiben. Wir sagen: normalerweise, weil es natürlich als Ausnahme immer wieder vorkommen kann, daß auch das Leben derartige Aufwärtsbewegungen von Gesten, die Emotionen auslösen, produziert, wenn dabei auch das ordnende, homogenisierende und dadurch zugleich die Kontraste einander anpassende und es auf Kulmination anlegende Prinzip der Rhythmik fehlen muß, wenn auch bei Emotionen, die als Selbstausdruck spontan entstehen, ihre ästhetische Systematik nur einen zufälligen Charakter haben kann. Die Übergangsformen der magischen Zeit, in der das Ästhetische noch nicht zur Eigenständigkeit ausgebildet ist, zeigen auch, daß das homogene Medium in denselben Gebieten zustande kommt oder wegbleibt,

je nachdem, ob die aus der Magie herauswachsenden Entstehungsbedingungen dafür oder dagegen wirken; man denke an die von uns behandelten orgiastischen Ekstasen, in denen das homogene Medium des Tanzes subjektiv nicht beabsichtigt und darum objektiv nur zufällig erzielt wird, oder an die sogenannten Venus-Statuetten der Paläolithzeit, bei denen die Sexualorgane vollständig dominieren, wo also kein homogenes Medium der plastischen Visualität erstrebt und erzielt wird, sondern davon ganz unabhängige Motive die »Komposition« der Statuetten bestimmen. (Es ist natürlich möglich, daß in entwickelteren Stadien ähnliche Motive mit ästhetischen Mitteln, in einem eigenartig visuellen homogenen Medium verwirklicht werden, das hat aber mit dem hier berührten Problem nichts mehr zu schaffen.)

Die unmittelbare Quelle des Hineinströmens aller Fähigkeiten, Eigenheiten, die den ganzen Menschen in seinem sonstigen Leben bilden, in das homogene Medium einer Kunstart entspringt aus seiner doppelten Beschaffenheit. Es ist nämlich zugleich und in untrennbarer Weise einerseits aufs höchste persönlich, bis hinunter zur subjektiven Partikularität, andererseits ein System von autochthonen, überindividuellen Gesetzmäßigkeiten der betreffenden Kunstart, die befolgt werden müssen, soll das ästhetische Setzen nicht vollständig scheitern. Die hier betonte Untrennbarkeit kann man sich nicht streng und intim genug vorstellen. Es handelt sich stets um einen und denselben einheitlichen Akt. Es ist prinzipiell unmöglich, das homogene Medium irgendeiner Kunstart zu setzen, sich in ihm frei und fruchtbar zu bewegen, wenn dieses Setzen, diese Bewegung nicht durch und durch persönlichen Charakters ist, wenn nicht sämtliche Momente den unverkennbaren Stempel der setzenden Individualität an sich tragen. Es ist aber ebenso unmöglich, die schöpferische Persönlichkeit im homogenen Medium einer Kunstart zum Ausdruck zu bringen, wenn ihr Sichauslösen nicht mit der Erfüllung der objektiven Gesetzmäßigkeiten, die das homogene Medium imperativ vorschreibt, unmittelbar, Evokation erweckend zusammenfällt. Hier können wieder zwei Eigentümlichkeiten des Ästhetischen handgreiflich erfaßt werden. Denn die Notwendigkeit dieser absoluten Konvergenz weist erneut darauf hin, daß die ästhetischen Gesetze nur durch ihre Erweiterung erfüllt werden können. Ein Gesetz, dessen Bestand rein auf objektiven Zusammenhängen basiert, wird erreicht, erfährt eine Annäherung, wird verfehlt etc. Das geschieht in subjektiven Akten, deren Träger der ganze Mensch ist, die Entscheidung jedoch, sowohl im positiven wie im negativen Sinne, hängt damit nur genetisch, nicht sachlich zusammen. Ist dagegen die objektive Erfüllung selbst an die Persönlichkeit gebunden, ist in ihr das Wesen des ganzen Menschen nicht ausge-

löscht, so kann keine Erfüllung der anderen gleichen, jede muß nicht nur faktisch-empirisch, sondern auch in wertbestimmender Weise einen solchen persönlichen Charakter haben.

Wenn nun durch diese Gebundenheit des künstlerischen Prinzips an die im Werk verkörperte Individualität nicht ein völliger Nihilismus entstehen soll, nicht die Anarchie einer kriteriumslosen Gleichheit jeder beliebigen Persönlichkeitsäußerung, muß als Maßstab, als Prinzip der ästhetischen Rangordnung die Erfüllung der Postulate der jeweiligen Kunstart (und in ihnen der Kunst im allgemeinen) theoretisch gesichert sein. Dann aber kann das Maß des Erreichens oder Scheiterns nur darin gesucht und gefunden werden, ob und wie weit eine solche im Werk verkörperte Emanation einer Persönlichkeit diese Postulate erhöht oder senkt, vertieft oder verflacht, verbreitert oder verengt etc. Die Notwendigkeit einer solchen Konzeption, die die Gesetze einer Kunstart (und in ihnen die der Kunst überhaupt) mit dem Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit in Verbindung setzt, hat die vielfältigsten Wurzeln. Hier zeigt sie sich vom eben angedeuteten Aspekt; ihre stärkste Basis ist jedoch der mimetische Grundcharakter einer jeden Kunst. Auch die Gesetze der Kunstart und mit ihnen diese selbst würden einer schrankenlosen Willkür anheimfallen, wären sie nicht notwendige Vermittlungen dazu: die Welt der Menschheit von einem bestimmten und für diese wesentlichen Standort aus möglichst adäquat zu erfassen. Und diese Basis verliert sogleich ihre Abstraktheit (und mit ihr die Reste einer dogmatischen Willkür, die sie in einer bloß abstrakten Fassung noch an sich trägt), wenn ihrer Geschichtlichkeit gedacht wird, nämlich der Tatsache, daß jede Konkretisierung des homogenen Mediums nicht nur die Individualität des Schöpfers verwirklicht und erlebbar macht, sondern *uno actu* auch das gegebene historische Entwicklungsstadium der Menschheit (und in diesem den Standpunkt einer Klasse, einer Nation etc.) sowie jenen sich in den Gesetzen der betreffenden Kunstart objektivierenden Ausblick, der dazu geeignet macht, von hier aus bestimmte Momente der Wirklichkeit in bezug auf den Menschen und die Entwicklung der Menschengattung vollständiger und tiefschürfender zu erhellen, als es der ganze Mensch in seinem Alltagsdenken zu tun befähigt ist.

Diese Betrachtungen leiten dazu an, das Verhältnis des ganzen Menschen zum »Menschen ganz« genauer ins Auge zu fassen. Dazu wäre zuallererst zu sagen, daß es sich dabei nicht um eine Wendung nach innen, nicht um eine einseitige Steigerung der Innerlichkeit handelt, nicht einmal bei einem Genre wie der Lyrik, wie dies in den modernen Theorien so gerne behauptet wird.

Es sei gestattet, an unsere früheren Darlegungen über Entäußerung und ihre Rücknahme ins Subjekt zu erinnern. Dort wurde gezeigt, daß in der Kunst – ebenso wie im Leben – Reichtum und Tiefe der Subjektivität nur über eine Eroberung der Außenwelt erzielbar ist. Und selbst die innerlichste Lyrik, eine, die – direkt – nur Seelenzustände zum Ausdruck bringt, könnte sich ohne Anlehnung an eine Widerspiegelung der Außenwelt, ohne deren Abbild, wenn auch nur als Anlaß oder als fernen (zuweilen abstrakt verschwindenden) Horizont zu beschwören, unmöglich zur Form kristallisieren. Der aus der Psychopathologie entlehene Ausdruck »Introversion« ist nicht nur aus dem allgemeinen Grund irreführend, daß man den kranken Menschen rationalerweise – auch im Sinne und für das Gebiet des Ästhetischen – bloß aus dem Verständnis des Normalen begreiflich machen kann und nicht umgekehrt, sondern auch infolge der konkreten Struktur des Ästhetischen. Selbst wenn das lyrische Subjekt hochmütig auf sich selbst gestellt zu sein scheint, wenn es in ausdrücklichen Worten oder durch die stillschweigend verächtliche Sprache seiner Bilder die Außenwelt zu eliminieren vermeint und nur die eigenständlichste eigene Innerlichkeit als wahrhaft und authentisch anerkennt, so ist dies doch immer bloß eine, freilich nicht unwesentliche, Oberfläche. Im Gehalt, im Wesen und darum auch in der Form des so Scheinenden ist eine tiefe und innige – freilich oft negative – Beziehung zur Außenwelt enthalten, sogar, wenn auch sehr häufig nicht offen ausgesprochen, zur realen sozialen Außenwelt der eigenen Zeit, zu deren Vergangenheit und Zukunft. Erst ein solcher höchst intensiver Beziehungsreichtum vermag dem lyrischen Gedicht Plastik und Tiefe zu verleihen. Die wirkliche Introversion dagegen, wie sie bei den Geisteskranken hervortritt, ist eine Verzerrung der Persönlichkeit, die tatsächlich – und nicht nur polemisch, utopisch etc. wie in der »introvertierten« Lyrik – die Verbindungsfäden zwischen dem Ich und seiner Umwelt zerschneidet und das Innenleben in eine völlige Verödung und Entleerung führt. Die Eigenart der lyrischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die – im Vergleich zur Epik und erst recht zur Dramatik – spezifisch aktive Rolle, die das Ich, die Außenwelt spiegelnd, in ihr spielt, müßte natürlich genau analysiert und auf den Begriff gebracht werden. Da hier nicht der Ort ist, dieses Thema auch nur in andeutender Weise erschöpfend zu behandeln, sei es mir gestattet, erstens eine Strophe von T. S. Eliot anzuführen, der sicher zu denen gehört, unter deren Ägide der Widerspiegelungscharakter der Lyrik geleugnet wird, um zu zeigen, daß auch das Innerlichste nur durch Spiegelung der Außenwelt gestaltbar ist.

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

Zweitens erlaube ich mir zur kurzen theoretischen Illustrierung der Sachlage, der Richtung in der Fragestellung und Beantwortung, die Schlußsätze eines freilich ebenfalls kursorischen Versuchs, das Wesen der Widerspiegelung in der Lyrik zu formulieren, hier anzuführen: das Spezifische der lyrischen Form besteht darin, daß in ihr der Prozeß der Widerspiegelung »auch künstlerisch als Prozeß in Erscheinung tritt; die gestaltete Wirklichkeit entwickelt sich vor uns gewissermaßen in statu nascendi, während die Formen der Epik und Dramatik – ebenfalls auf Grundlage der Wirksamkeit der subjektiven Dialektik – bloß die objektive Dialektik von Erscheinung und Wesen in der dichterisch widergespiegelten Wirklichkeit darstellen. Was in Epik und Dramatik als *natura naturata* in ihrer objektiv dialektischen Bewegtheit entwickelt wird, gebiert sich in der Lyrik vor uns als *natura naturans*¹«.

Damit ist jedoch bloß eine negative Abgrenzung erreicht, wenn auch freilich eine wichtige. Denn die hier vollzogene Ablehnung der rein in sich gekehrten Innerlichkeit als einer Repräsentanz des ganzen Menschen und als Grundlage zu seiner Umwandlung in den »Menschen ganz« der ästhetischen Sphäre ist auch in ihrer Negativität insofern richtungweisend, als sie erneut die Weltverbundenheit, die Verwurzeltheit in der Welt zur Voraussetzung des Welterschaffens der Kunst macht. Die modischen Verherrlichungen der Introversion übersehen nämlich, daß das von ihnen Erstrebte, die Intensivierung der menschlichen Innerlichkeit, geradezu einen diametralen Gegensatz zur wirklichen, zur pathologischen Introversion bildet. Der Punkt der Verwechslung liegt darin, daß diesen modernen Tendenzen objektiv eine Opposition gegen bestimmte gesellschaftliche Tendenzen des entwickelten Kapitalismus zugrunde liegt. Diese Wendung nach innen ist mithin der Ausdruck des Ablehnens konkreter gesellschaftlicher Konstellationen oder Tatsachen, auch dann, wenn diese im subjektiven Bewußtsein zu einem ewig menschlichen Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Außenwelt mystifiziert werden.

¹ G. Lukács: *Schicksalswende*, Berlin 1956, S. 231.

Und die wahrhafte künstlerische Intensität des Ausdrucks, die ästhetische Verkörperung einer echten Innerlichkeit kann erst dann entstehen, wenn – und sei es mit einem falschen Bewußtsein – diese Beziehung zur Gegenständlichkeitswelt, die die Wendung nach innen auslöst, irgendwie, mit welchem Pathos der Ablehnung immer, im Werk erlebbar wird. Die Überlegenheit Franz Kafkas über seine zeitgenössischen Mitstreibenden hat gerade hier ihre Grundlage¹. In solchen Fällen hat also die Innerlichkeit als Grundzug der künstlerischen Subjektivität überhaupt keine Beziehung mehr zum ästhetisch irreführenden Unbegriff der Introversion.

Soll nun die reale Verwandlung des ganzen Menschen in den »Menschen ganz« und seine fruchtbare Beziehung zum homogenen Medium der Kunstarten begriffen werden, so müssen wir für einen Augenblick zu jenen Tatsachen des Alltagslebens, von denen unsere Betrachtungen ausgingen, zurückkehren und sowohl Ähnlichkeiten wie Unterschiede zur Lage im Ästhetischen etwas näher ins Auge fassen. Wir haben gesehen, daß dort die Verengung des Bewußtseins auf das visuelle oder auditive Beobachten eines bestimmten Phänomens mit einer starken Konzentration verbunden war. Alle Eigenschaften des betreffenden Menschen, alle seine bisherigen Wahrnehmungen und Kenntnisse erscheinen in diesem Akt zusammengeballt, damit das in diesen Lichtkreis gerückte Phänomen nicht nur in seinem aktuellen Geradesosein möglichst exakt erfaßt werde, sondern simultan seine Einordnung in das System der Erfahrungen des betreffenden Menschen erfolgen könne. Ohne Frage ist das Einsetzen solcher Akte dem von uns jetzt untersuchten Verhalten nicht unähnlich, insbesondere die Konzentration und die Unterordnung aller Beziehungsmöglichkeiten des Menschen unter diese gewissermaßen einleisige Aufmerksamkeit. Der Unterschied, der hier noch wichtiger ist, besteht darin, daß im Alltag mit dem Erfassen des gesuchten Phänomens die normale Struktur des ganzen Menschen wieder in ihre Rechte tritt, während das Setzen des homogenen Mediums im Ästhetischen einerseits von vornherein nicht bloß auf einen bestimmten und durch seine Bestimmtheit isolierten Gegenstand gerichtet ist; die im Vergleich zum Alltagsdurchschnitt wesentlich verschärfte Wahrnehmung von Einzelheiten erstarrt nie zu einer Isolierung der Phänomene, im Gegenteil, das Detail gewinnt seine Deutlichkeit und Bedeutsamkeit gerade aus seiner Stelle in einem tendenziell allseitigen Zusammenhang. Andererseits ist dieser Akt der Verengung und Konzentra-

¹ G. Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958, S. 45 f., 86 f.

tion ein perennierender. Besser gesagt: dem Menschen ganz eignet gerade jene Verhaltensart, die aus der Einbeziehung aller Fähigkeiten, Empfindungen, Kenntnisse, Erfahrungen etc. in die Konzentration auf das homogene Medium einer jeweiligen Kunstart entspringt. Während also im Alltagsleben der ganze Mensch seine Einheit und Ganzheit der Tendenz nach bewahrt, auch wenn er seine eigenen Kräfte den verschiedensten Lebensaufgaben entsprechend in verschiedenster Weise einsetzt (bzw. in Reserve hält), verwirklicht sich der Mensch ganz immer nur in bezug auf das homogene Medium einer bestimmten Kunstart. Die Berechtigung eines solchen Verhaltens ist darin begründet, daß mit seiner Hilfe dieselbe Wirklichkeit, mit der der Mensch sich in allen seinen Lebensäußerungen auseinanderzusetzen hat, letzten Endes um dieser vielfach differenzierten Gesamtpraxis willen widerspiegelt wird, daß jedoch durch die Umstellung auf diese Art des Verhaltens zur Welt neue, wichtige Züge und Zusammenhänge in die Widerspiegelung der Wirklichkeit eintreten, die für den ganzen Menschen des Alltags ohne sie unerreichbar geblieben wären.

Diese Fruchtbarkeit des homogenen Mediums, vermittelt durch den darauf gerichteten Menschen ganz, zeigt sich in einer Reihe von bewegenden Widersprüchen, die hier das produktive Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt konstituieren. Der erste Komplex der Widersprüche ist uns bereits bekannt, erscheint jetzt nur in einer konkreteren Gestalt als bisher. Jedes homogene Medium entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, die für sie objektiv gegebene Welt, die zugleich die Welt ihrer Freuden und Leiden, vor allem aber die Welt ihrer Tätigkeit, des Ausbaus ihres eigenen Innenlebens und ihrer Wirklichkeitsbewältigung ist, von einem bestimmten wesentlichen Gesichtspunkt aus näher und konkreter, intensiver und tiefer, umfassender und detaillierter zu ergreifen, als dies für das Alltagsleben möglich ist, und sich ihr von einer Problematik aus anzunähern, an der die desanthropomorphisierende Widerspiegelung methodologisch notwendig vorbeigehen muß. Natürlich umreißt diese Bestimmung den Zustand einer bereits vollzogenen Differenzierung der menschlichen Verhaltensarten zu der ihnen gemeinsam gegenüberstehenden Wirklichkeit. Da wir jedoch die spontanen Tendenzen, die in der Periode der magisch-undifferenzierten Einheit zur ästhetischen Setzung drängten, bereits geschildert haben, da die historische Beziehung der Kunst zur Religion in einem eigenen Kapitel behandelt wird, ist es hier nicht nötig, diese Lage historisch weiter zu differenzieren. Entscheidend ist, vom neuen Blickpunkt aus, auf die große historische Stabilität dieser Verhaltensarten und der in ihrer Folge entstandenen homogenen Medien hinzu-

weisen. Natürlich unterscheidet sich die Lyrik Rimbauds qualitativ von der Sapphos, das Malerische bei Cézanne von dem der chinesischen Landschaften etc., trotzdem wird jede unbefangene, nicht durch überspannten Historismus irreführende Anschauung diese allgemeine Gemeinsamkeit des jeweiligen homogenen Mediums und seiner Gesetze spontan feststellen. (Daß die historische Entwicklung eine ununterbrochene Bereicherung, freilich in widerspruchsvoll-ungleichmäßiger Weise, hervorbringt, versteht sich für uns bereits von selbst.) Die Hingabe des Menschen ganz an sein jeweiliges homogenes Medium hat also einen solchen fruchtbaren Widerspruch zur Folge: einerseits entsteht in dieser Subjekt-Objekt-Beziehung ein gewaltiges Vehikel zur Eroberung der Wirklichkeit. Dinge, Beziehungen, Verhältnisse etc. werden sichtbar – um beim Exempel der Malerei zu bleiben –, die vorher niemand wahrgenommen hätte. Und indem diese Entdeckungen, langsamer oder rascher zum Gemeingut der Menschen werden, verbreitert und vertieft sich für sie die Welt, in der sie leben und wirken. Die Möglichkeit der Entdeckung erwächst aus dieser Subjekt-Objekt-Beziehung, aus der Konzentration auf einen bestimmten Weg der Weltauffassung, aus der radikalen Ausschaltung aller Abzweigungen und Ablenkungen, denen der ganze Mensch im Alltag ununterbrochen ausgesetzt, ja preisgegeben ist. Es ist sicher nicht notwendig, diese Feststellung durch Beispiele zu belegen; jeder weiß, was die Periode der Renaissance für die Entdeckung der Struktur und Bewegtheit des menschlichen Körpers, das 19. Jahrhundert für die Beziehung von Licht und Farbe der Dinge bedeutet. Ihren unerschöpflichen künstlerischen Reichtum mag die Erinnerung Condivis an Michelangelo illustrieren: »Obwohl er aber so viele tausend Gestalten malte, wie wir sie sehen, hat er doch nie eine gemacht, die der anderen ähnlich wäre oder die gleiche Bewegung machte. Im Gegenteil, ich habe ihn sagen hören, er ziehe nie eine Linie, ohne sich zu vergewärtigen, ob er sie schon je so zog, in welchem Falle er sie dann wieder auslöscht, wenn die Arbeit für die Öffentlichkeit bestimmt ist¹.«

Diese Tendenzen wurden zuweilen allzu nahe zu den wissenschaftlichen gesehen; verständlicherweise, denn die wissenschaftlichen Anstrengungen von Renaissance-Künstlern wie Piero della Francesca oder Leonardo, sind allgemein bekannt, aber trotzdem ihren künstlerischen Produkten nicht adäquat. Denn jede künstlerische Entdeckung hat, auch wenn sie abstrakt-inhaltlich mit den wissenschaftlichen Ergebnissen konvergiert, etwas spezifisch darüber Hin-

¹ A. Condivi: Das Leben Michelangelos, Kapitel 58.

ausgehendes und gerade dies macht aus dem bloßen Wahrnehmen einer bisher noch nicht beobachteten Tatsache eine künstlerische Neuerung. Die entscheidende inhaltliche Seite dieser Konstellation ist sehr verwickelt; der Gehalt solcher Entdeckungen reicht von neuen Aufhellungen der Seele des Menschen bis zum Erblicken neuer Wege der Menschheitsentwicklung. Schon unsere bisherigen Betrachtungen haben diese Vielfalt, diese Vielschichtigkeit des öfteren gestreift und auch die jetzt folgenden werden wiederholt diesen Komplex aufgreifen. Darum mag ein einziger Hinweis genügen, um den gesellschaftlich-geschichtlichen, auf den Menschen bezogenen Gehalt unmittelbar als rein künstlerisch erscheinender Neuerungen etwas zu verdeutlichen. Natürlich ist das auch bei dem Bewegungsreichtum Michelangelos ohne weiteres einleuchtend. Es sei aber gestattet, eine Beobachtung R. M. Rilkes über die Stilleben von Cézanne anzuführen. Er sah zusammen mit Emil Preetorius eines seiner Apfelstilleben: »Rilke betrachtete die großartige Malerei lange versonnen und bemerkte dann unvermittelt: aber essen könne man diese Äpfel nicht mehr. Auf meine scherzhafte Frage, ob man überhaupt ölfarbene Äpfel essen könne, antwortete er leise wie immer, aber dennoch bestimmt, ernst und ohne Zögern: die von Chardin gewiß, auch noch die von Manet, aber bei Cézanne sei's damit zu Ende¹.« Die im ersten Augenblick grotesk und abwegig scheinende Bemerkung Rilkes wirft ein grelles Licht auf die ganze gesellschaftlich-geschichtliche Problematik, die bei dem großen Künstler Cézanne das Ringen um Neues umgibt: auf seine Versuche, sowohl alle subjektivistischen Tendenzen wie jene, die zu einer Auflösung der Bildeinheit bei seinen bedeutendsten Zeitgenossen führen, zu vermeiden. Sie beleuchtet Cézannes tragischen Sisyphuskampf, den Gegenstand zugleich naturwahrer und komponierter zu erfassen, als es jenen infolge ihrer Vision und Methode möglich war. Rilke weist mit seiner scheinnaiven Beobachtung auf die historische Sackgasse, die Cézanne tragisch-vergeblich in einen breiten Weg zu verwandeln versuchte: auf die Entfernung von der Menschlichkeit, die ihm durch die Zeit aufgezwungen wurde, auf die Anfänge einer unmenschlichen Kunst, die er in solchen subjektiv tief humanistischen inneren Kämpfen sehr gegen seinen Willen initiierte. So ist bei jeder Entdeckung, die der Mensch ganz in Hingabe an das homogene Medium seiner Kunst vollbringt, gleichzeitig und untrennbar etwas Neuentdecktes in der objektiven Wirklichkeit selbst enthalten, die die gegenständliche Umwelt des Menschen bildet, und in den Beziehungen der Menschen zu ihr. Diese dialekt-

¹ Der Monat, Nr. 81. Januar 1955 S. 248.

tische Wechselbeziehung, deren Wirksamkeit objektiv dem Leben eines jeden Menschen zugrunde liegt, kann durch diese Hingabe nunmehr einen sinnlich-sinnfälligen Ausdruck erhalten, zum evokativ spontan-wirksamen Besitz aller Menschen, zum Vehikel der Entwicklung ihres Selbstbewußtseins werden. Werfen wir nun einen Blick auf die andere Seite des Widerspruchs, die wir bis jetzt nur von einem Gesichtspunkt aus betrachtet haben. Diese andere Seite verkörpert sich in der inneren Gesetzlichkeit des homogenen Mediums selbst, in der Art, wie es mit dem Wollen des schöpferischen Individuums eine Auseinandersetzung erzwingt. Die einfachste Folge dieser Wechselbeziehung haben wir soeben beobachten können. Aber dieses Anleiten zum Finden von Neuland ist zugleich ein fruchtbares Grenzensetzen. Gegen Theoretiker, die den Gehaltsumfang des homogenen Mediums auf seine rein sinnliche Unmittelbarkeit beschränken wollen, mußte gezeigt werden, welch unendlicher Reichtum der möglichen Beziehungen des Menschen zu seiner gesamten Wirklichkeit etwa in die rein visuelle, malerische Gestaltung eines Apfels eingehen kann; daß dessen malerisches Abbild, ohne die Grenze des Malerischen zu überschreiten, entscheidende gesellschaftlich-geschichtliche, weitanschauliche Situationen des Menschen und seiner Stellungnahme zu ihnen offenbaren kann. Dieses Einströmen des vielfältigen Lebensgehalts des ganzen Menschen in die durch die Gesetze des homogenen Mediums streng umzäunte Ausdruckswelt des Menschen wird aber durch dieses ebenso befördert, wie in bestimmte Schranken gewiesen. Daß diese Schranken sich im Laufe der Entwicklung verschieben, daß vieles artikulierbar wird, was dereinst nicht einmal als Ahnung bekannt war oder höchstens stammelnd geäußert werden konnte, hebt weder die Existenz der Schranken noch ihre fördernde Wirkung auf Weite und Tiefe des künstlerischen Gehalts und der künstlerischen Gestalt auf. Die echte Begabung, an deren Bestimmen man fehlerhaft heran-geht, wenn man sie in verallgemeinerten Einzeleigenschaften des Menschen (und in ihrer Synthese) sucht, ist eben die richtige Beziehung des Menschen ganz zu seinem homogenen Medium, die Fähigkeit, in der Auswahl des um Ausdruck ringenden totalen Lebensgehalts jenes Was und jenes Wie zu finden, deren Inhalt und Form so beschaffen ist, daß gerade dieses homogene Medium zur Grundlage seiner eigenen konkreten Form werden könne.

Die einzelnen Gesetze, die vom homogenen Medium aus diese Wechselbeziehungen von Subjekt und Objekt, von Inhalt und Form, von Reichtum und Einheit etc. regeln, sind naturgemäß in jeder Kunstart, in jedem Genre verschieden, können also nur in deren Theorie und nicht in der Prinzipienlehre der ästhetischen Widerspiegelung behandelt werden. Jedoch schon das aller-

allgemeinste Kennzeichen diesen Mediums, nämlich seine Homogenität, muß, wenn sie richtig verstanden werden soll, nicht als eine abstrakte, negative Eigenschaft, sondern als etwas Positives und konkret Wirksames begriffen werden. Auch hier handelt es sich nicht um eine Sachlage, eine Struktur, die ausschließlich dem Ästhetischen eigen wäre, die man um seinerwillen »erfunden« hätte, sondern um ein allgemeines Problem der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die aber hier eine eigenartige, besondere Form erhält, eine qualitative Steigerung erfährt. In der Hegelschen Logik ist für die dialektische Entwicklung die Rolle, die die Negation in diesem Prozeß spielt, von höchster Wichtigkeit. Ein wirklicher, konkreter und bewegter Zusammenhang kann nur entstehen, wenn Affirmation und Negation, Bestimmung und Verneinung eine derartig intime Relation erhalten, daß für die Bestimmung die Negation als ihre eigene Negation sichtbar wird. (Hier geht Hegel über die berühmte und von ihm vielfach ausgewertete Bestimmung Spinozas: »Omnis determinatio est negatio« hinaus.) So z. B. in dem Zusammenhang des Eins mit der Leere: »Die Leere ist *Grund der Bewegung* nur als die *negative* Beziehung des Eins auf sein *Negatives*¹.« Engels hat diese dialektische Konzeption der Negation, ohne welche man unmöglich zu einer Negation der Negation gelangen könnte, oft populär dargestellt, insbesondere in einer plastisch formulierten Polemik gegen die vulgär-metaphysische Auffassung der Negation. Diese wendet sich gegen die genaue Hegelsche Bestimmung des für jede Setzung geltenden eigenen Negativen. Man pflegt, sagt Engels, in diesem Sinne zu sagen »ich negiere den Satz: die Rose ist eine Rose, wenn ich sage: die Rose ist keine Rose«. In seinen weiteren Darlegungen zeigt er jene höchst einfachen Tatbestände in der Wirklichkeit und in ihrer richtigen Widerspiegelung auf, die notwendig zu der Hegelschen Konzeption des dialektischen Negierens führen müssen. (Daß damit das Problem der Negation der Negation gestellt ist, braucht uns in diesem Augenblick nicht zu beschäftigen.) Engels sagt: »Negieren in der Dialektik heißt nicht einfach nein sagen, oder ein Ding für nicht bestehend erklären oder es in beliebiger Weise zerstören... Und ferner ist die Art der Negation hier bestimmt, erstens durch die allgemeine, und zweitens die besondere Natur des Prozesses... Jede Art von Dingen hat also ihre eigentümliche Art, so negiert zu werden, daß eine Entwicklung dabei herauskommt, und ebenso jede Art von Vorstellungen und Begriffen. In der Infinitesimalrechnung wird anders

¹ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a. a. O. Band III. S. 177 f.

negiert, als in der Herstellung positiver Potenzen aus negativen Wurzeln¹. Die Hegelsche Klärung der dialektischen Negation, insbesondere in ihren Erläuterungen durch Engels, zeigt eine Differenzierung des Verhältnisses der Pole Ja und Nein (Erhalten und Zerstören) in der Wirklichkeit selbst und in ihrem annähernd adäquaten Erfassen durch die richtige Widerspiegelung. Daran ist für uns das Wichtigste, daß die dialektische Negation einen von der Wirklichkeit selbst hervorgebrachten Spezialfall der abstrakt allgemeinen Negation vorstellt. Schon das Alltagsleben ist ununterbrochen gezwungen, sich mit diesem Unterschied auseinanderzusetzen, da seine praktischen Folgen außerordentlich weittragend sind. Das spontane Streben der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die mit der philosophischen Klarheit über die grundlegende Bedeutung der dialektischen Methode keineswegs einfach identisch ist, ja in Einzelfällen, sogar in wissenschaftlich methodologischen Feststellungen, sehr wohl auch dann auftreten kann und nicht selten auftritt, wenn das philosophische Denken in der Metaphysik steckenbleibt und die Dialektik strikt ablehnt, geht darauf aus, für jedes Gebiet in der ihm entsprechenden Weise die reale Beziehung von Bestimmung und Negation konkret herauszuarbeiten. Von der Erkenntnis der Entwicklung des Lebens bis zur Rolle des Negativen (des »Bösen«) in Ethik, Geschichte etc. ist die Erkenntnis solcher Zusammenhänge unentbehrlich für ein richtiges Abbilden der Wirklichkeit, wie sie an sich ist. In der genauen Trennung der beiden Hauptarten der Negation muß also auch die ästhetische Widerspiegelung den Weg gehen, den unabhängig von ihr Alltag und Wissenschaft eingeschlagen haben. Wie überall sonst, beruht auch hier diese Ähnlichkeit darauf, daß alle drei Verhaltensarten mit derselben Wirklichkeit konfrontiert werden, daß die unerläßliche Bedingung dafür, daß sie ihre sozialen Funktionen erfüllen, eben das richtige Erfassen der wesentlichen Bestimmungen dieses gemeinsamen Objekts ist.

III *Das homogene Medium und der Pluralismus der ästhetischen Sphäre*

Wir haben bisher schon sehen können, in welcher besonderen Richtung die ästhetische Widerspiegelung über die hier festgestellte – und in ihrer Praxis festgehaltene – Gemeinsamkeit hinausgeht. Der entscheidende Gehalt dieser

¹ Engels: Antidühring, a. a. O., S. 144 f.

Differenz besteht darin, daß im Gegensatz zu der letzten Endes monistischen Tendenz der wissenschaftlichen Widerspiegelung (tendenzielle Einheit und letzten Endes Zusammenhang aller Wissenschaften), die ästhetische Widerspiegelung ihrem Wesen nach pluralistisch ist. Dieser Charakter kulminiert in dem Aufsichselbstgestelltsein eines jeden Kunstwerks, für dessen normative Wirkung kein anderes Werk eine Hilfe, eine Ergänzung darbieten kann; darum ist auch, wie wir gesehen haben, jenes umfassendere Kategoriensystem, das jetzt behandelte homogene Medium der Pluralität gerade ästhetisch selbständigen Kunstarten und Genres zugeordnet. Damit erscheint jedoch der uns bereits bekannte fundamentale Widerspruch des Ästhetischen, daß die sowohl inhaltlich wie formal partiellen Setzungen der Kunstwerke (ein Stück, ein Ausschnitt aus der Totalität der Wirklichkeit, gestaltet vom »einseitigen« Gesichtspunkt eines konkreten homogenen Mediums) notwendig den Anspruch erheben und verwirklichen, eine »Welt«, eine vollendete und geschlossene Totalität zu repräsentieren. Die wirkliche Aufhebung dieses Widerspruchs besteht – abermals widersprüchlicherweise – im evokativen, Erlebnisse der Welt erweckenden Charakter der Kunstwerke, wo die formale Abrundung, das Aufsichselbstgestelltsein eines jeden ästhetischen Gebildes zum Träger einer Weltbetrachtung vom Standpunkt des Menschengeschlechts wird, zum Träger des Selbstbewußtseins der Menschengattung. Diese Probleme wurden bereits behandelt und müssen später weiter konkretisiert werden. Hier mußte ihrer wenigstens kurz gedacht werden, damit die begriffliche Konkretisierung des homogenen Mediums in der richtigen Perspektive erscheint.

Wenn das Kunstwerk eine intensive Totalität jener wesentlichen Bestimmungen sein soll, die sich vom Aspekt des homogenen Mediums aus ergeben, so ist es unerlässlich, alle zufälligen, peripherischen, flüchtigen Zusammenhänge, deren kompliziertes Aufeinanderwirken im Leben die Trendlinie der Notwendigkeit bildet, aus dem ästhetisch gespiegelten, auf intensive Totalität ausgerichteten Abbild der Wirklichkeit zu entfernen. Erst das Zusammenspiel dieser Betonung und dieses Auslassens kann aus dem formal wie inhaltlich beschränkten, isolierten ästhetischen Gebilde eine »Welt« machen. Wenn die Kunst diese Prinzipien auf das eben untersuchte Problem von Bestimmung und Negation anwendet, so zeigt sich dem Leben gegenüber sehr genau die Steigerung ins qualitativ Neue, die im Ästhetischen vollzogen wird: indem jede vorkommende Negation dialektisch wesentlich mit den gestalteten Positivitäten verbunden ist, ihre eigene Negation und nichts weiter ist, entsteht ein System aus ausschließlich wesentlichen Momenten, etwas, was im

Leben selbst prinzipiell nicht vorkommen kann, und was doch das Allers wesentlichste über das Leben aussagt. Hier wird – beiläufig bemerkt – wieder sichtbar, daß die ästhetische Widerspiegelung nichts mit einer mechanischen Photokopie zu tun haben kann. In der Musik ist die eben beschriebene Lage am augenfälligsten: das Sich-Aufeinander-Beziehen der Töne, die Negation als eigene Negation jeder konkreten Bestimmung, kann nur auf diesem Prinzip aufgebaut sein, und die Musik müßte unweigerlich zum bloßen Geräusch, ja zum Lärm herabsinken, wenn in ihr ein Bruch mit dieser Alleinherrschaft des Wesentlichen, mit dieser strengen und ausschließlich Aufeinanderbezogenheit der Wesenheiten vollzogen wäre. Es ist kein Zufall, daß Hegel bei der Behandlung der Dialektik Heraklits, auf Einwände dagegen antwortend, an das Wesen der musikalischen Harmonie appelliert. Gegen den Eryximachos des Platonischen »Symposion«, der die Harmonie als flache Homogenität ohne Negation und Widerspruch auffaßt, führt er aus: »Das Einfache, die Wiederholung des einen Tones ist keine Harmonie. Zur Harmonie gehört der Unterschied; es muß wesentlich, schlechthin ein Unterschied sein. Diese Harmonie ist eben das absolute Werden, Verändern – nicht Anderswerden, jetzt dieses und dann ein Anderes. Das Wesentliche ist, daß jedes Verschiedene, Besondere verschieden ist von einem Anderen, – aber nicht abstrakt irgendeinem Anderen, sondern *seinem* Anderen; jedes ist nur, insofern kein Anderes an sich in seinem Begriffe enthalten ist . . . So auch bei den Tönen; sie müssen verschieden sein, aber so, daß sie auch einig sein können, – und dies sind die Töne an sich. Zur Harmonie gehört bestimmter Gegensatz, sein Entgegengesetztes, wie bei der Farbenharmonie¹.«

In einem bestimmten Sinne könnte man freilich sagen, daß die Zuspitzung dieses Problems auf die eigene Negativität – eben bloß eine Zuspitzung ist. Das ist im striktesten Sinne des Wortes auch richtig. Es handelt sich jedoch um die Zuspitzung von real wirksamen Tendenzen. So wie in der wissenschaftlichen Widerspiegelung (ebenfalls eine bedeutende Entdeckung Hegels) vom einfachen Unterschied eine ununterbrochene Steigerung, freilich mit qualitativen Sprüngen, zum Widerspruch und zum Gegensatz führt, so auch im Ästhetischen von der Nuance zum Kontrast. Mit der Feststellung der tiefen Zusammengehörigkeit auch des Gegensätzlichen ist also für unser jetziges Problem auch die letzthinnige Homogenität des weniger Entfernten beantwortet. Daß es sich dabei um ein universelles Prinzip einer jeden Kunstge-

¹ Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. a. a. O. Band XIII S. 308.

staltung handelt, hat, soviel ich weiß, als erster mein jung verstorbener Freund Leo Popper ausgesprochen. Bei der Analyse der Gestaltungsart Pieter Brueghels des Älteren, spricht er von der Rolle des Zusammenwirkens von fester Körperlichkeit und Luft, »die den Körper gegen die Welt abschließt... und die ihn doch wieder ganz tief der Welt vermählt. Aber mit der Kraft, mit der diese Körper die Luft in sich einverleiben, zogen sie auch einander an, aßen einander, verdauten und aßen einander wieder, bis sie wie ein Stoff wurden, und alle einander verwandt. Die Blume hatte etwas vom Wasser, das Wasser von der Straße, das Erz vom Himmel, und nichts war, das nicht wie von allen gewesen wäre. So entstand der Urstoff dieser Malerei. Ganz homogen, ganz aus den Dingen gefertigt und doch zuletzt wie ein Stück des Stoffes, aus dem der Maler selbst gemacht war. Jede Malerei gab seit jeher statt der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die alle verschieden schwer sind, ein besonderes Material von einheitlichem spezifischem Gewicht; einen leichten oder schweren Stoff, dem unfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einen, was Gott getrennt hatte, der aber, wenn er schön war, in tiefstem Ernst dieser Aufgabe gerecht werden und als ein »Allteig« alle Stoffe ausdrücken durfte¹«.

Leo Popper beschreibt hier richtig und pittoresk eine Grundtatsache der Kunst. Denn es ist ohne weiteres klar – wir werden darauf noch zurückkommen –, daß in diesem »Allteig« die Differenzen des Stoffes weder der Intention, noch dem Resultat nach, spurlos untergegangen sind. Im Gegenteil: diese ihre letzthinnige Homogenität hebt die Unterschiede bis hinauf zur Gegensätzlichkeit nicht auf, sie macht bloß eine ganz tiefe Verwandtschaft, eine innige Zusammengehörigkeit des im Leben Fremdesten sinnfällig evident und schafft damit für alle in einem Werk gestalteten Beziehungen bis zum tragischen Dramatismus eine einheitliche Atmosphäre, die den Gegenständen nicht äußerlich ist und sie nicht gleichgültig umgibt, sondern die eigentliche Schicksalsatmosphäre ihres Geradesoseins, ihres innersten Wesens zur Anschauung bringt. Gerade die größte und echteste Kunst offenbart diese Spannung zwischen höchster Einheit und höchster Verschiedenheit, wobei das Aufrechterhalten der letzthinnigen Homogenität des energisch Divergierenden künstlerisch das übergreifende Moment bleibt. Der Reichtum der Shakespearschen Welt an verschiedenartigsten Menschen ist zum Gemeinplatz

¹ Leo Popper: Pieter Brueghel der Ältere, Kunst und Künstler, Jg. VIII. Berlin 1910, S. 600.

geworden. Aber gerade die Tiefe seiner Tragik wäre unvorstellbar, wenn hinter dieser Mannigfaltigkeit nicht eine solche Homogenität transparent durchschiene, eine Homogenität, die aus der Gegensätzlichkeit von Othello, Desdemona und Jago etwas aufeinander Abgestimmtes, etwas untrennbar Vereintes macht, eine Homogenität der unendlichen Vielfältigkeit, die der Einheit des Mannigfaltigen in der erkenntnismäßigen Widerspiegelung der Wirklichkeit ästhetisch entspricht.

Die Einheitlichkeit, die so entsteht – die innigste und organischste, die das menschliche Bewußtsein kennt –, ist, wie hier sichtbar wurde, an sich widerspruchsvollen Charakters, eine Einheit von sich ausschließenden Gegensätzen, deren Gegensätzlichkeit in ihr aufbewahrt bleibt. Diese ihre objektive Beschaffenheit hat zur notwendigen Folge, daß der subjektiv-schöpferische Prozeß, der sie hervorbringt, ebenfalls widersprüchlich sein muß. Diese subjektive Seite der Widersprüchlichkeit taucht gerade bei der Homogenität des Mediums der Kunst (des Kunstwerks) am deutlichsten auf. Wir zitierten Leo Poppers ausgezeichnete Beschreibung vom Fazit des Schaffensprozesses in Brueghels Werk. Popper sieht klar, daß dieses Ergebnis – auch im Fall der großen künstlerischen Bewußtheit Brueghels – unmöglich der Gegenstand seiner Absicht sein konnte, sondern geradezu aus deren Scheitern entstand. Er schreibt wieder richtig: »woran der Maler dachte, war gerade das Gegenteil, war ein ganz freies Eingehen auf die Art der einzelnen Stoffe. Wir sehen, wie Haare, Schnee, Samt und Holz mit größter Liebe in ihrer eigenen Weise verstanden sind, und wie alles geschieht, um ihnen einzeln gerecht zu werden. Aber wir sehen auch, daß alles vergebens ist, weil die Luft und das eigene Material der Malerei, die Farbe, eine Einheit schafft, die alle letzten Unterschiede ertränkt.« So entsteht die unvergleichliche Größe dieser Malerei aus einem unlöslichen Widerspruch. Leo Popper faßt das Prinzip der letzten Einheit ebenfalls richtig so zusammen: »Und nie hätte der Maler es erreicht, ohne diese hoffnungslose Absicht: das Eigenste wiederzugeben.«¹ Der Fall Brueghels ist natürlich ein besonderer und eigenartiger. Nichts wäre irreführender, als eine hier gewonnene Einsicht ohne weiteres auf andere große Künstler, auf die Beziehung ihrer Intentionen und Werkvollendungen anzuwenden. Denn infolge der Vielfältigkeit der Subjektverhältnisse zur Welt und zur Kunst; infolge ihrer Niveauunterschiede von bloßer Partikularität bis zum Selbstbewußtsein des Menschengeschlechts;

¹ Ebd. S. 600 f.

infolge der prinzipiellen Pluralität der Künste, die naturgemäß nicht bloß eine der Form oder gar des Materials, des Stoffes ist, sondern unabtrennbar von deren spezifischen Gesetzlichkeiten auch als die des künstlerischen Gehalts, der Weltanschauung, der Form wirkt; infolge der gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingtheit einer jeden künstlerischen Setzung, die ihre eigene historische Genesis und deren Bedeutung für die Entwicklung des Menschengeschlechts in die Werkvollendung mit sich nimmt: entsteht in jedem bedeutsamen Werk eine eigenartige und einzigartige Einheit der bestimmten – der jeweils wichtigsten – Gegensätze. Und es ist nach dem bisher Ausgeführten evident, daß das künstlerische synthetische Prinzip, daß diese Einheit und Aufhebung der Widersprüche – auch im Sinne des Aufbewahrens und des Erhebens auf höheres Niveau –, daß eben das homogene Medium der einzelnen Kunstarten jeweils in der persönlichen Qualität der einzelnen Werke verkörpert sein muß.

In dieser Lage zeigt sich der schrankenlose Pluralismus der ästhetischen Sphäre. Das bedeutet freilich nicht, daß allgemeine Bestimmungen für das ganze Gebiet fehlen, nur muß bei ihrer Anwendung auf eine Kunstart oder gar auf eine Werkindividualität dieser pluralistische Charakter immer die Grundlage bilden. So jetzt bei der Beziehung der schöpferischen Subjektivität zum homogenen Medium. Jene Diskrepanz zwischen Absicht und Erreichtem, auf die wir Leo Popper folgend aufmerksam gemacht haben, ist ein allgemeines Phänomen eines jeden künstlerischen Schaffens, in welchem die Objektivität, die objektive Gesetzlichkeit der Kunstarten (der Kunst) dem individuellen Willen gegenüber zur Geltung gelangt. Die Kehrseite, das Scheitern im wörtlichen Sinne des Wortes überall dort, wo ein Bestreben – und sei es menschlich, ethisch, gesellschaftlich etc. noch so hochstehend und achtenswert – wegen seines antikünstlerischen Wesens oder seiner antikünstlerischen Komponenten etwas hervorbringt, das ganz oder teilweise aus dem Bereich des Ästhetischen herausfällt, ist allgemein bekannt. Auch dabei handelt es sich um die Beziehung der schaffenden Subjektivität zu den Gesetzen der Kunstart (der Kunst). Es entsteht aber das einfache Verhältnis von unzureichender Begabung, von falschen Intentionen etc. zur ästhetischen Objektivität, weshalb auch solche Fehlleistungen sich nicht prinzipiell von denen des Alltagslebens und der Wissenschaft unterscheiden. Anders im ersten hier behandelten Fall. Natürlich ist die schon von Hegel ausführlich analysierte Lage wohlbekannt, daß das gesellschaftlich-geschichtliche Handeln der Menschen anderes, oft mehr und qualitativ Höherstehendes hervorbringt, als in den bewußten Zielsetzungen enthalten war, und es ist ebenso selbstverständ-

lich, daß diesem Verhältnis objektive Gesetze des sozialen Werdens zugrunde liegen. Abstrakt angesehen kommt also dem Ästhetischen keine Sonderstellung zu. Jedoch schon von der Subjektseite her zeigt sich der nicht unwesentliche Unterschied, daß die hier in Wirksamkeit tretende »List der Vernunft«, um Hegels Ausdruck zu gebrauchen, stets eine Reinigung und Erhöhung der Subjektivität zur Folge hat, was in den parallelen Lebenserscheinungen keineswegs zum Wesen des Geschehens gehört, obwohl es natürlich ausnahmsweise, vom historischen Standpunkt zufällig, vorkommen kann.

Diese Erhöhung ist vor allem das Abstreifen dessen, was an der Persönlichkeit bloß partikular ist, jedoch ohne daß deshalb der Weg zur Überwindung des Persönlichen eingeschlagen würde. Im Gegenteil: es zeigt sich, daß gerade dieses Wegfallen partikularer Velleitäten den Kern der Individualität stärker herausarbeitet, plastischer macht. Der so einsetzende Prozeß des Ablegens von Vorurteilen, von zur Routine gewordenen Einsichten oder Gefühlen, von Gedanken und Empfindungen, die man nur hegen kann, wenn man nicht gewillt ist, sie zu Ende zu führen etc.: das alles entsteht aus dem Widerstand des homogenen Mediums gegen Halbheiten, gegen Erstarrtes. Es ist ein Scheidewasser: das Gesunde entfaltet sich in ihm, lebt zu einer im voraus ungeahnten Intensität empor, das Kranke stirbt ab, verschwindet. Jedoch all dies soll man nicht als einen Zusammenstoß zwischen Ich und ich-fremder Außenwelt auffassen. Eine Wechselbeziehung zwischen Schaffendem und homogenem Medium ist nur dadurch möglich, daß dem Konflikt, der Unfähigkeit, etwas Beabsichtigtes diesem Medium gegenüber durchzusetzen, ein Appell an eine tiefere und umfassendere Schicht in der Persönlichkeit selbst innewohnt. Die Dialektik von Absicht und Ergebnis ist die von Widersprüchen bewegte Aufwärtsbewegung der schöpferischen Individualität selbst. Auch in einem so bedeutenden Beispiel wie dem eben angeführten Brueghels. Was er wollte, ist bereits eine hohe Abart des echten Erfassens der Gegenständlichkeit; indem er jedoch daran scheiterte, entstand ein seltenes Paradigma des tiefsten weltanschaulichen Ausdrucks, zu dem die Malerei überhaupt fähig ist: das Paradigma der auf den Menschen bezogenen und doch objektiven, in den Dingen fundierten Einheit der Welt. In dieser Einheit wird alles freudig Bunte und lässig Zufällige der unmittelbarsten Erscheinungswirklichkeit aufbewahrt; sie muß nicht um dieser Einheitlichkeit willen von der Seele durchdrungen zu einem Stoff des Seelisch-Moralischen verdichtet werden, wie bei Rembrandt. Und dennoch ist ihre Einheitlichkeit kein Erstes, kein Anfang, nicht ein bloßes Bilderbuch der Oberfläche, sondern

ein Oberflächewerden von wesentlichsten Kräften und Bezügen, das die naive Lebenslust ebenso zur Sache der Menschheit machen kann wie Rembrandt die endlose Kette der tiefsten und fürchterlichsten Tragödien.

[Diese Erhöhung des Subjekts ist ethisch gesehen der Weg von der Begabtheit zur Genialität, von origineller Talentiertheit zur bleibenden Festlegung einer Etappe der Menschheitsentwicklung. Während aber der Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis ein allgemein anerkannter Tatbestand ist, wird die Bewegung nach oben sehr oft von romantischen Mythen verzerrt. Die Ursache ist leicht einzusehen. Da die echten Gipfel der Kunst wichtige Momente des Ganges der Menschengattung offenbaren, muß die Überzeugung von diesem Wege vorhanden sein, um die Richtung, die hierher führt, als Aufstieg zu begreifen; wo diese Einsicht fehlt, muß der Widerspruch – romantisch – als abstrakter und in der Abstraktheit krasse und gräßliche Dissonanzen auslösender aufgefaßt werden. Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Betrachtungsweise der Kunst bei Kierkegaard ihren stärksten Ausdruck erhalten hat. Er sagt: »Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der heiße Schmerzen in seinem Herzen trägt, dessen Lippen aber laute Seufzer entströmen, die dem fremden Ohr wie schöne Musik ertönen. Es geht ihm, wie einst jenen Unglücklichen, die in Phalaris' Stier durch ein matt brennendes Feuer langsam gemartert wurden und deren Schreie nicht bis zu den Ohren des Tyrannen dringen konnte, ihn zu erschrecken, ihm klangen sie wie heitere Musik. Und die Menschen umschwirren den Dichter und sprechen zu ihm: Sing uns bald wieder ein Lied, das heißt, mögen neue Leiden deine Seele martern, und mögen deine Lippen bleiben, wie sie bisher gewesen; dein Schreien würde uns nur ängstigen, aber die Musik, ja, die ist lieblich. Und die Rezensenten treten herzu und sprechen: So ist's recht; so muß es nach den Regeln der Ästhetik gehen¹.« Darin sind eigentlich schon alle Themen eines sich als unmenschlich empfindenden Zeitalters gedanklich vorweggenommen. Nur daß Kierkegaards konkreter eigener Kunstgeschmack an die »Kunstperiode«, an Klassik und Romantik gebunden bleibt. Indem er aber die reale und darum fruchtbringende Widersprüchlichkeit zwischen subjektiv intentioniertem und im Werk objektiviertem Ausdruck in einen starren, unüberbrückbaren Gegensatz verwandelt, wird bei ihm die dialektische Genesis der Kunstwerke zu einem irrationalistischen Mythos des Abgrunds, das Ästhetische am Werk zu einem vernunftwidrigen Rätsel.]

¹ Kierkegaard: Entweder Oder, Dresden und Leipzig o. J., S. 15.

Die widerspruchsvolle Bewegung nach oben, die wir betrachtet haben, führt zum wirkenden Werk, sie kann aber nur dann als sinnvoll begriffen werden, wenn das Werk selbst und seine Wirkung in der Totalität der menschlichen Betätigungen, in der Entwicklungslinie der Menschengattung eine sinnvolle Stelle einnimmt. Das wird in diesen Betrachtungen ununterbrochen vorausgesetzt, als Tatsache erkannt und anerkannt und zugleich ebenso ununterbrochen gedanklich nachzuweisen versucht. Darum können wir uns jetzt damit begnügen, die Auffassung Kierkegaards als Symptom einer einflussreichen Tendenz einfach zu registrieren, und können uns dem eigentlichen Problem des homogenen Mediums wieder zuwenden. Diesmal aber betrachten wir es nicht mehr als Ziel subjektiver Bestrebungen und als Gegenstand ihrer inneren Dialektik, sondern so wie es objektiv in seinen, auf welchen Wegen immer erreichten, totalen oder partiellen Vollendungen in Wirksamkeit tritt. Will man hier aus Sein und Funktion des jedem Werk zugrunde liegenden homogenen Mediums sein Wesen ganz allgemein bestimmen, so kommt man zu dem Begriff des Leitens. Ein Kunstwerk kann als solches nur dann anerkannt werden, wenn es permanent die Möglichkeit in sich birgt, den Rezipienten zu seiner Aufnahme anzuleiten. L'art pour l'art-Tendenzen kürzlich vergangener Jahrzehnte zeigten allerdings eine Tendenz: die objektiv daseiende »Schönheit« (ästhetische Beschaffenheit) der Werke unabhängig von jeder Wirkung zu setzen. Dahinter steckt eine – weitgehend subjektiv verständliche, ja berechnete – Ablehnung der zeitgenössischen Durchschnittsbeurteilung; die Größe Michelangelos oder Beethovens soll nicht vom Geschmacksurteil des Philisters X oder Y abhängig sein. So berechtigt solche Gefühle auch sein mögen, ihre Begründung ist doch auf schwache Analogien gestützt. Denn unbewußt schwebt solchen Gedankengängen das Beispiel der wissenschaftlichen Wahrheiten vor. Wenn jedoch gesagt wird, die Wahrheit etwa der Kopernikanischen Theorie sei unabhängig davon, ob und wann sie anerkannt wurde, so ist damit objektiv gemeint, daß die Erde sich wirklich um die Sonne dreht, unabhängig davon, ob die Menschen diesen Tatbestand wahrnehmen oder erkennen. Die Begründung der Objektivität im Ästhetischen kann aber nicht mit solchen Argumenten operieren. Die Beziehung, sagen wir, einer Tizianischen Venus zu der in ihr widergespiegelten Wirklichkeit läßt sich mit dem Verhältnis des Abbilds zum Original im Kopernikanischen Beispiel nicht vergleichen. Diese Theorie ist wissenschaftlich wahr, weil sie in großer Annäherung ein Ansichseiendes in ein Füruns verwandelt hat. Jene ist eine Verwirklichung der ästhetischen Prinzipien, weil die Art, wie sie die Wirklichkeit widerspiegelt, als Totalität der

künstlerischen Bestimmungen ein treues Abbild jener Totalität von Bestimmungen gibt, die in diesem Fall für die Entwicklung des Menschengeschlechts bedeutsam sind; weil diese Art der Widerspiegelung prinzipiell imstande ist, eine solche Totalität in den Menschen zu evozieren. Während also die wissenschaftliche Objektivität in der Unabhängigkeit des Ansichseins selbst vom Bewußtsein begründet ist, läßt sich die ästhetische Objektivität auch begrifflich nicht vom Menschen, von seinen Gedanken, Gefühlen etc. lostrennen. Daß dabei nicht Meinung und Geschmack des Philisters X oder Y den Ausschlag geben, daß diese Gebundenheit vielmehr als das Selbstbewußtsein der Menschheit ihre Objektivität zur Geltung bringt, ist uns in allgemeinen Zügen bereits bekannt¹.

Darum hat das Wie des Ausdrucks im Ästhetischen eine qualitativ andere Bedeutung als in der Wissenschaft. Niemand wird leugnen, daß auch hier die Darlegung des Füruns klar oder verworren, elegant oder schwerfällig etc. sein kann und daß sie dementsprechend das Durchdringen neuer Ideen beschleunigen oder hemmen, verlangsamen kann. Es ist aber abwegig hier eine Analogie zur Ästhetik zu erblicken, wie dies in der Gegenwart – diesmal als Opposition zu einer gehaltlosen Gefühlsseligkeit – nicht selten der Fall ist. Die Ästhetisierung von Wissenschaft und Philosophie in der Romantik oder am Ende des 19. Jahrhunderts hat diametral entgegengesetzte Motive, geht aber ähnlicherweise an dem eigentlichen Problem vorbei. Die heute herrschende Meinung drückt Bertolt Brecht in seinem »Kleinen Organon für das Theater« folgendermaßen aus: »Es könnte ja heute sogar eine Ästhetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formeln und dem Witz der Experimente. Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckende Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheimer preist die wissenschaftliche Haltung, die »ihre Schönheit hat und der Stellung der Menschen auf Erden wohl angemessen scheint«².« Eine solche Art des Analogisierens stiftet deshalb Verwirrungen, weil sie die Inhalt-Form-Beziehung in der Ästhetik verzerrt. Denn denkt man sie konsequent zu Ende – was Brecht in seiner reifen künstlerischen Praxis glücklicherweise zumeist vermeidet –, so müßte eine Konzeption des künstlerischen Gehalts entstehen, die diesen als dem Wesen nach unabhängig vom

¹ Eine ausführliche Behandlung der sich hieraus ergebenden konkreten Probleme kann erst im zweiten Teil dieses Werks stattfinden.

² B. Brecht: Versuche Heft 12, Berlin 1953, S. 110.

geformten Ausdruck faßt und damit die Funktion der Form zu etwas wirklich Nützlichem, jedoch letzten Endes Sekundärem herabsetzt. Indessen ist es evident – und auch Brechts Praxis geht im wesentlichen diesen Weg –, daß der künstlerische Ausdruck vom ästhetischen Gehalt untrennbar ist. Selbst dort, wo dieser tief gedanklicher Art ist wie in den philosophischen Gedichten Goethes oder Schillers, wie in der Malerei des späten Rembrandt usw. können wir – im ästhetischen Sinn – keine derartige Trennung vollziehen. Gerade jene Worte, gerade jene Verhältnisse von Licht und Dunkel machen auch die gedankliche Tiefe solcher ästhetischen Gebilde aus. Die Änderung einer Wortfolge, die Verschiebung einer Valeurnuance würde hier genügen, um aus der Tiefe eine Trivialität zu machen. Während der Gehalt der Theorien Galileis oder Einsteins durch größere oder geringere Prägnanz ihrer Formulierungen, durch Vereinfachung oder Komplizierung ihrer Ableitungen nur dann gewinnt oder verliert, wenn hierdurch seine Annäherung an den vom Bewußtsein unabhängigen, an sich seienden Tatbestand modifiziert wird. Der Gehalt eines ästhetischen Gebildes – auch wenn er wesentlich gedanklicher Art ist – besteht nicht nur in einer solchen Bezogenheit auf das Ansich, obwohl natürlich diese ein wesentliches Moment seiner Totalität bildet, sondern ist zugleich und untrennbar davon eine persönliche Stellungnahme zu diesem Widerspiegelungskomplex. Die in ihr enthaltene tragische Erschütterung, optimistische Gläubigkeit, ironische Kritik etc. hat keine geringere Bedeutsamkeit als der Gedankengehalt selbst. Damit ist die Objektivität nicht aufgehoben, sie erhält nur einen neuen Akzent: es kommt darauf an, welches Gewicht der Gehalt und die Stellungnahme zu ihm für die Entwicklung der Menschheit besitzt und wie beide zum Besitz des Menschengeschlechts werden können.

Dadurch erwächst das Wirken zu einem objektiven und zentralen Wesenszeichen des Werks; ja, unmittelbar und darum abstrahierend betrachtet, ist es das spezifische Wesenszeichen seiner ästhetischen Existenz. Von hier aus ergibt sich die Beschaffenheit und die Bedeutung dessen, was wir eben das Leiten genannt haben, nämlich die die Erlebnisse des Rezeptiven evokativ ordnende, systematisierende Macht des Werks: seiner Komposition. Dieses Identifizieren der Komposition mit der Fähigkeit zum Leiten der rezeptiven Erlebnisse kann möglicherweise im ersten Augenblick als Überspitzung befremden. Ist doch die Komposition eines Dramas oder einer Symphonie ein objektiver, in sich geschlossener, auf intensive Totalität Anspruch erhebender Zusammenhang. Und es ist nicht zu bezweifeln, daß dieser Zusammenhang objektiv existiert, d. h. unabhängig davon, ob ihn X oder Y wahrnimmt

oder anerkennt; daß ihm objektive, genau formulierbare Gesetze zugrunde liegen, die ebenfalls unabhängig von der Meinung von X oder Y gelten. Betrachtet man aber diesen Zusammenhang und seine Gesetzmäßigkeit etwas näher und konkreter, so taucht von dieser Seite erneut das Problem auf, das wir soeben als Verschiedenheit der Beziehung von Inhalt und Form in der wissenschaftlichen und ästhetischen Widerspiegelung festgestellt haben. Es zeigt sich sogleich, daß man Zusammenhang und Gesetzmäßigkeit in den Kunstwerken ohne Bezugnahme auf die ästhetische Wirkung gar nicht eindeutig fassen und vernünftig konkretisieren kann. Solche abstrakt – also unabhängig von der evokativen Macht – formulierten oder angewendeten Gesetze können nämlich vollständig erfüllt werden und das so entstehende Gebilde hat doch nichts mit einer ästhetischen Setzung zu tun. Wie viele Dramen wurden genau nach den – richtigen – Vorschriften des Aristoteles und anderer Klassiker verfaßt, wie viele Musikwerke unter strengster und genauester Befolgung der kodifizierten Theorie komponiert, ohne deshalb wirkliche Dramen oder Symphonien zu ergeben. Dadurch entsteht aber nicht nur in der künstlerischen Praxis ein seelenloser Akademismus, sondern es wird auch theoretisch das richtige ästhetische Verhältnis von Form und Inhalt vernichtet. Theodor Storm hat die Scheidung der Wege in dieser Frage in einem Epigramm, das offenbar gegen Emanuel Geibel gerichtet ist, präzise formuliert:

Lyrische Form

Poeta laureatus:

Es sei die Form ein Goldgefäß,
In das man goldnen Inhalt gießt!

Ein anderer:

Die Form ist nichts als der Kontur,
Der den lebend'gen Leib beschließt.

Was hier das echt Ästhetische vom Surrogat unterscheidet, ist eben die evokative Kraft: die Komposition nicht nur als korrektes und abstraktes Zusammenfügen vom Standpunkt der Menschheitsentwicklung gleichgültiger Elemente, sondern als Erwecker von tiefen Emotionen, die – durch wesentliche Beziehungen von Mensch und Gesellschaft, von Gesellschaft und Natur vermittelt – auf den allerverschiedensten Wegen, in unendlich verschiedenen Weisen das Zentrum des Menschseins aufrühren und erwecken. Eine Komposition kann also nur dann im ästhetischen Sinne, d. h. nicht bloß

abstrakt-formal zur Vollendung gedeihen, wenn ihr dieses Pathos der Evokation im Ganzen und in allen Details zu eigen ist. Darum gehört die Fähigkeit zum Leiten der rezeptiven Emotionen zum Wesen der künstlerischen Komposition; sie ist nicht bloß eine einfache, wenn auch notwendige Folgeerscheinung der kompositionellen Prämissen, sondern bestimmt die Komposition um einen modischen Ausdruck zu gebrauchen ontologisch. Natürlich wird das Gedanken- und Gefühlsleben des Menschen auch in der Wirklichkeit ununterbrochen geleitet. Er lebt ja in einer von seinem Bewußtsein unabhängig existierenden Umwelt, die seine Gedanken und Gefühle ohne Unterlaß wachruft und infolge ihrer Kontinuität auch leitet. Der entscheidende Unterschied zwischen Leben und Kunst besteht in dieser Hinsicht darin: Erstens, die im Leben wirksame Kontinuität ist sowohl an sich wie erst recht vom Standpunkt des individuellen Bewußtseins aus planlos, während das Kunstwerk planvoll auf das Erwecken einer solchen Kontinuität angelegt ist. Zweitens, daß der Mensch im Leben auf die einströmenden Eindrücke – bei Strafe des Untergangs – aktiv zu reagieren gezwungen ist, während er dem Kunstwerk als etwas Unveränderlichem gegenübersteht, als einer Gegenstandswelt, zu der er sich nur aufnehmend verhalten kann und soll. Über das Problem der Suspension der Aktivität, der »Interesselosigkeit«, über die Bedeutung des künstlerischen Erlebnisses für sein eigenes »Nachher« haben wir bereits gesprochen und werden auf diese Frage noch einmal zurückkommen. Drittens – und dies ist für das jetzt zu Behandelnde von großer Wichtigkeit – steht der Mensch des Alltags in einem Strudel heterogener Tendenzen, während hier das homogene Medium des Kunstwerks (der Kunststart, der Kunst), das auf ihn einwirkt, seine Erlebnisse von vornherein in eine bestimmte Richtung kanalisiert, ihnen ein bestimmtes Feld der Aufmerksamkeit und des Sich-Auslebens zuweist. Er verwandelt sich also vorübergehend aus einem ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz, dessen aktive und passive Fähigkeiten durch eine solche Konzentration, vermittelt durch das homogene Medium, durch das Einströmen aller Erlebnisse in dieses Flußbett, durch ihre Umarbeitung darin schon von allem Anfang an in eine bestimmte Richtung gelenkt werden.

Es ist zweifellos ein Verdienst Nicolai Hartmanns, daß er in seiner »Ästhetik« dieser Frage einen breiten Raum gönnt und in ihrer konkreten Beschreibung auf wichtige Bestimmungen hingewiesen hat. So hebt er über Musik hervor, daß im Hören notwendig eine Einheit entsteht, trotz des Auseinandergezogeneins der Töne in der Zeit: »Der Satz braucht Zeit, er zieht an unserem Ohr vorüber, er hat seine Dauer; in jedem Augenblick ist dem

Hörenden nur ein Bruchstück präsent. Und dennoch wird er dem Hörer nicht auseinandergerissen, sondern wird als Zusammenhang, als Ganzes erfaßt. So wenigstens im echten »musikalischen« Hören: er wird ungeachtet seines Auseinandergezogeneins in die Zeitstadien doch als ein Beisammensein aufgefaßt – nicht zwar als ein zeitlich Simultanes, wohl aber als ein Zusammengehöriges, als Einheit. Diese Einheit ist zwar immer noch eine zeitliche, aber kein Zugleichsein¹.« Und weiter: »Das Tonwerk zwingt den Hörenden voranzuhören und nachzuhören, in jedem Stadium des Hörens die Erwartung des Kommenden zu haben, den bestimmten, musikalisch geforderten Fortgang zu antizipieren. Das gilt auch dort, wo der wirkliche Fortgang des Tonstückes sich dann als ein anderer herausstellt. Denn die Lösung der entstandenen Spannung kann immer auch eine andere sein als die erwartete; und die Auswertung der unerwarteten (neuartigen) musikalischen Möglichkeit ist hierbei gerade ein Wesenszeichen der Überraschung und Bereicherung. Das ist in der Musik nicht anders als in der Dichtung (anderer Fortgang der Handlung im Roman und im Drama) ... Denn musikalisch weist jede Phase über sich hinaus, und zwar vorwärts wie rückwärts².« Ähnlich über Architektur: »Das Ganze der Komposition ist von keinem Punkte aus gegeben – wenigstens nicht sinnlich. Dennoch hat der Betrachter ein intuitives Bewußtsein dieses Ganzen; und es wächst sich sehr schnell und selbstverständlich aus, wenn man die verschiedenen Teilräume des Bauwerks entlangwandert, oder wenn man in der Betrachtung des einheitlichen Innenraumes, resp. der äußeren Gestalt den Standort wechselt und so die verschiedenen Durchblicke, Seiten und Teilformen nacheinander erfaßt werden. Das Nacheinander ist hier zwar ein willkürliches, nicht ein Geführtwerden in objektiv gegebener Folge, wie bei der Musik; aber es bleibt doch immer ein zeitliches sukzessives Sichablösen der einzelnen, ob auch sehr verschiedenen Bilder. Das ästhetische Schauen aber besteht darin, daß sich aus den wechselnden, visuellen Aspekten ein Ganzes mit objektiver Gliederung heraushebt, eine gegenständlich einheitliche Komposition, die als solche nicht visuell gegeben ist, und auch von keinem Punkte aus sichtbar wird, sondern erst in der synthetisch arbeitenden Vorstellung auftritt und insofern »sinnlich irreal« ist³.« Hartmanns – trotz objektivistischer Bestrebungen doch letzten Endes von

¹ N. Hartmann: *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 117.

² Ebd. S. 119.

³ Ebd. S. 125 f.

Kant bestimmter – Idealismus verwirrt aber oft seine theoretisch zumeist klug ausgelegten richtigen Beobachtungen. Vor allem deshalb, weil er weder beim musikalischen Hören noch beim architektonischen Sehen eine sinnliche Synthese der einzelnen unmittelbar sinnlichen Wahrnehmungen anerkennen will. Damit verschiebt sich das ästhetische Problem in ein Außerhalb der Kunst; so etwa wenn Hartmann in der Fortführung seines zweiten von uns zitierten Ausspruchs schreibt, daß das Ganze des Bauwerks zwar »ontisch real« ist, aber sinnlich nicht mit einem Blick sichtbar wird. Die letzte Bemerkung ist zwar unmittelbar richtig, trotzdem ist aber die ästhetische Einheit einer Architektur nicht ontischen, sondern visuellen Charakters. Die Komposition besteht gerade darin, daß von verschiedenen Blickpunkten verschiedene, aber immerfort weitertreibende Aspekte des Ganzen für den sich bewegenden Betrachter entstehen, die eben in ihren ununterbrochenen Ineinanderübergehen, Aufeinanderhinweisen, Einanderüberschneiden etc. eine sinnliche Synthese, ein sinnliches Erleben des Ganzen ermöglichen. Eine bloß vorstellungsmäßige Zusammenfassung kann zwar wichtige Ergänzungen bringen, die sowohl zur Vorbereitung des unmittelbaren Sehens wie zur nachträglichen erinnerungsmäßigen Zusammenfassung der Eindrücke wichtig und nützlich sind; sie kann aber die entstehende sinnlich fundierte Synthese, auch wenn sie immer nur eine annähernde ist, nicht ersetzen. Die Architektur evoziert Raumerlebnisse, deren notwendiges Nacheinander eben infolge ihrer ununterbrochenen Aufbewahrung in der Veränderung mehr ist als ein bloßes Nacheinander von einzelnen selbständigen sinnlichen Raumbildern. Hartmann unterschätzt den dialektischen Charakter der sinnlichen Rezeptivität, ebenso wie – aus ganz anderen, fast entgegengesetzten, Motiven – Edgar A. Poe, der die ästhetische Existenz von längeren Poemen leugnet: »Was wir ein langes Poem nennen, ist tatsächlich bloß eine Abfolge von kurzen – d. h. von kurzen poetischen Effekten¹.«

Darum hat Hartmann auch darin nur für die erste Unmittelbarkeit recht, daß das Nacheinander willkürlich ist. Es ist richtig, daß in keiner räumlichen Kunst die Abfolge durch die Form so eindeutig unaufhebbar gegeben sein kann wie in Musik, Literatur, Tanz oder Kino, wo der zeitliche Ablauf selbst ein konstitutives Moment der Komposition ist. Es ist auch richtig, daß das Nacheinander des Mit-dem-Blick-Folgen in Malerei und Plastik vorgeschriebener ist, leitungsmäßiger scheint als in der Architektur. Es ist jedoch auch

¹ E. A. Poe: *Philosophy of Composition*, a. a. O. V. S. 4.

hier für jedes Werk ein neu zu fundierendes Optimum da und ein solches ist, freilich schwerer entdeckbar, auch für die Architektur vorhanden. Mögen die einzelnen Aspekte bloße Aspekte sein, sie sind doch zugleich ihrem Wesen nach Aspekte dieses besonderen Ganzen, und ihr Geradesosein hängt direkt vom Geradesosein dieses Ganzen ab. Aber diese Gebundenheit an das besondere Ganze besteht nicht nur für die einzelnen Aspekte, sondern auch für ihr Übergehen ineinander, für ihre Abfolge. Es ist in Wirklichkeit das jeweilige architektonische Gebilde, das hier die Funktion des Leitens, des Hinüberwachsens in die allmählich entstehende Synthese, in die Apperzeption des Ganzen vollzieht.

Das Geleitetwerden ist deshalb in einer für jede Kunstart (und innerhalb ihres Bereichs für jedes Kunstwerk) verschiedenen Weise die einzige Möglichkeit für den Rezipienten, das in der Komposition intentionell Enthaltene nachzuerleben, die Art also, in welcher die Komposition selbst aus Absicht zur Wirklichkeit wird, sich zu offenbaren imstande ist. Da zeigt sich nun die formale Funktion des homogenen Mediums, sein dialektisch-widerspruchsvoller Charakter in voller Deutlichkeit. Hartmann hebt in seinen von uns zitierten Ausführungen über Musik das Moment der Überraschung hervor. Mit Recht, denn eine immer adäquat erfüllte Erwartung wäre inhaltlich leer, formal, linear, könnte sich niemals zur Mehrdimensionalität einer gestalteten und erlebbaren »Welt« erheben. Ja, man könnte sagen, daß jedes echte Kunstwerk die von ihm selbst hervorgerufenen Erwartungen stets zugleich erfüllt und nicht erfüllt. Denn es handelt sich nicht bloß darum, wie Hartmann andeutet, daß die gestaltete Lösung eine andere ist, als die erwartete. Schon hier müßte ergänzend hinzugefügt werden, daß jede Art von Überraschung inhaltlich wie formal sich innerhalb eines Spielraums bewegt, den das homogene Medium des Werks (und der Kunstart) imperativ vorschreibt; freilich so, daß dieser vorgezeichnete Spielraum vielfache Möglichkeiten der überraschenden Erfüllungen freigibt. Die Täuschung der Erwartung muß also eine bestimmte Qualität besitzen, die sie, trotz ihres kontrastierenden Wesens mit der geweckten Erwartung verbindet. Wenn sie als bloße, krude Überraschung erlebt werden muß, wenn nicht – aposteriori – trotz ihrer eventuellen Plötzlichkeit ein Gefühl des irgendwie doch Erwartethabens evoziert wird, ist die Kontinuität der Leitung unterbrochen, die Einheit des Werks gestört. Und andererseits ist auch die Erfüllung des geweckten Erwartens niemals ein einfaches Erfüllen des Erwarteten, sondern enthält in echten Kunstwerken stets ein Moment des Unerwarteten, einer Übererfüllung der Erwartungen. Das also, was wir früher in abstrakt-kategorieller Weise

formuliert haben, daß jede Negation die spezifische, eigene Negation des eigens Bestimmten sein muß, zeigt sich hier in einer weit konkreteren Form, obwohl die Gegenüberstellung von Erwartung und Überraschung (Negation der Erwartung) noch immer eine weitgehend abstrahierte Fassung der ästhetischen Tatbestände ist. Wirklich konkret könnte diese Frage nur in einer Genretheorie behandelt werden, wo gezeigt werden müßte, wie jene Stellung zur Welt, die das homogene Medium des betreffenden Genres hervorbringt, den Spielraum, die Qualität, die Intensität, die Häufigkeit etc. der in ihm möglichen Überraschungen konkret bestimmt. So viel zeigen jedoch auch diese abstrakten Betrachtungen, daß die Spannung zwischen Erwartung und Erfüllung von der Qualität des homogenen Mediums abhängt. Die individuelle Eigenheit eines jeden echten Kunstwerks umschreibt diese Qualität nicht nur genau, sondern gibt von allem Anfang an – in diesem Sinne gilt die Kategorie der Intonation für alle Künste, vor allem für jene, die sich zeitlich abwickeln – Spielraum und Qualität der Erfüllungen, Überraschungen etc. sinnfällig an und evoziert gewissermaßen eine Atmosphäre, die in dieser Hinsicht unendlich viele, aber doch nur ganz bestimmte Möglichkeiten zuläßt.

Scheinbar handelt es sich hier um rein formale Fragen. Jedoch ihre rein formale Betrachtung würde uns wieder jenen Antinomien gegenüberstellen, würde erneut jene Verzerrungen des ästhetischen Formbegriffs zustande bringen, denen wir bereits wiederholt begegnet sind. Es bedarf keines allzu vertieften Überdenkens dieser Probleme, um einzusehen, daß schon die eben behandelten Fragen primär inhaltliche gewesen sind und daß erst durch deren Lösung im Sinne der ästhetischen Prinzipien die künstlerische Formgebung befruchtet werden konnte. Aber die Dialektik von Inhalt und Form greift auch insofern tiefer, als nicht bloß der krude Stoff der erlebten Wirklichkeit durch das homogene Medium vorerst in ein ästhetisches Halbfabrikat verwandelt wird, sondern eine solche Umarbeitung auch die allgemeinsten Formen ihrer Widerspiegelung, die Kategorien, betrifft. Bei der Behandlung einzelner Probleme sind wir bereits auf solche Umwandlungen gestoßen, und in späteren Erörterungen werden wir uns noch sehr ausführlich mit einigen von ihnen beschäftigen müssen. Die faktische Grundlage dafür haben wir ebenfalls an ihrer Stelle behandelt: Alltag, Wissenschaft und Kunst widerspiegeln dieselbe objektive Wirklichkeit; darum haben sie nicht nur den Lebensstoff (je nach ihren Bedürfnissen, je nach Richtung und Grad der Aufnahmefähigkeit) gemein, sondern auch die diese formenden Kategorien. Die besonderen Aufgaben jedoch, die vor jedem dieser Gebiete (und vor ihren

Teilgebieten) stehen, bringen es zwangsläufig mit sich, daß die objektiven Verhältnisse zwar von denselben Kategorien geformt werden, diese jedoch in den verschiedenen Sphären eine Veränderung ihrer Erscheinungsweise – Gruppiertheit, Ausgeführt- oder Abgekürztsein, proportionelles Verhältnis zu anderen Kategorien etc. – erleiden. Die Umformung, die das homogene Medium in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit durchsetzt, muß sich also, sogar in sehr wesentlicher Weise, auch auf solche Kategorien beziehen. Dieser Akt ist naturgemäß zunächst wieder ein formaler. Jedoch nur im unmittelbarsten, allgemeinsten Sinn. Denn seine Folgen für die konkrete Ausbildung im homogenen Medium sind – ästhetisch angesehen – inhaltlichen Charakters: die spezifische Formung durch solche gewissermaßen umfunktionierten Kategorien läßt erst den künstlerischen Inhalt entstehen, und dessen Formung bleibt eben die Aufgabe des künstlerischen Formungsprozesses. Freilich muß dabei bedacht werden, daß diese philosophisch dargestellte Genesis der Gegenständlichkeitsformen des ästhetischen Inhalts infolge des Wesens der ästhetischen Setzung Art und Wirksamkeit der Formen aufs tiefste beeinflußt.

Dieser Funktionswechsel der Kategorien im Ästhetischen bei Fortbestehen dessen, was ihrem Ansich in der objektiven Wirklichkeit entspricht, was sie allgemein formal abbilden, ist eine der Zentralfragen der Erkenntnis dessen, worin die Eigenart des Ästhetischen besteht. Trotzdem fehlt ihre Behandlung so gut wie völlig in der Geschichte der Ästhetik. Zumeist verwechselt man einfach die wissenschaftliche Widerspiegelung durch die Kategorien mit ihrem objektiven Ansich oder – was ebenfalls häufig geschieht – man begnügt sich damit, dem ästhetischen Gebiet bloß ein abstraktes Anderssein verglichen mit der Begriffswelt der Wissenschaft zuzuschreiben: das Niveau der Anschauung bei Hegel, das Denken in Bildern bei Belinskij. Wie in vielen anderen Fragen, ist auch hier Aristoteles der einzige, der dieses Problem klar erblickt hat. Allerdings – soweit wir heute genau wissen können, denn seine ästhetischen Schriften sind ja nicht vollständig erhalten – nur für den Unterschied von Erkenntnis und Rhetorik. Das ändert aber nichts an der prinzipiellen Bedeutung seiner Position, denn bekanntlich hat die Antike die Rhetorik zu den Künsten gezählt, so daß Aristoteles sich hier berechtigt fühlen konnte, etwas über den Unterschied der Kategorien in der reinen Erkenntnis und im Ästhetischen auszusagen. Und dies um so mehr, als er bei der Behandlung des Übergangs der einzelnen Sinnsprüche in ihre Verbindung zu Enthymemen (so nennt er diese Erscheinungsform des Syllogismus), die spezifische Eigenart der ersteren darin erblickt, daß sie »sich auf das Gebiet der mensch-

lichen Handlungen und auf das beziehen, was wir beim Handeln zu wählen und zu meiden haben¹.« Damit ist die Scheidungslinie in der Richtung auf die anthropomorphisierende Wesensart der Kunst klar ausgesprochen. Aristoteles trennt tatsächlich die beiden Gebiete von Apodeiktik und Rhetorik (die Zwischenstelle, die bei ihm hier die Dialektik einnimmt, braucht uns nicht zu beschäftigen) objektiv dadurch, daß die erstere mit dem Wahren, letztere mit dem Wahrscheinlichen zu tun habe, subjektiv, daß die Rhetorik »das Wahrscheinliche und Glaubhafte in Hinblick auf die Charaktere und Empfindungen der Menschen ($\chi\alpha\rho\acute{\alpha}\tau\epsilon\varsigma$ und $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$) zum Gegenstand hat².« Aus alledem wird deutlich sichtbar, daß Aristoteles die Trennungslinie dort zieht, wo im Gegensatz zur desanthropomorphisierenden, rein auf objektive Wahrheit ausgerichteten Apodeiktik die Rhetorik mit den Charakteren und Gesinnungen der Menschen zu tun hat und auf diese einzuwirken bestrebt ist. Uns ist dabei klar, daß diese Beziehung in der Rhetorik weitaus direkter, unvermittelter ist, als in der Kunst selbst. Für die Antike schien diese letztere Differenz viel geringfügiger zu sein, als für uns; nicht nur weil die Rhetorik als Kunst galt, sondern weil die Beziehungen der Kunst selbst zur gesellschaftlichen Praxis der Menschen viel unmittelbarer waren und gedacht wurden, als in unseren Tagen. (Wenn die Zuspitzung in der letzteren Hinsicht die Fassung der Rhetorik als Kunst erleichtert, so soll doch nicht vergessen werden, daß diese Kunstauffassung auch in einer solchen Übertriebenheit ihrer gesellschaftlichen Bezüge das Wesen der Kunst weitaus tiefer erfaßt als der moderne fetischisierte Individualismus.) Jedenfalls geht Aristoteles von zwei so fundamentalen Denkformen wie Induktion und Syllogismus aus und wendet diese Einsicht so auf die Rhetorik an: »Ich nenne aber *Enthymem* einen rhetorischen Syllogismus, *Beispiel* eine rhetorische Induktion. Alle Redner aber gewinnen ihre Überzeugungsmittel dadurch, daß sie entweder Beispiele oder Enthymeme beibringen, und man kann sagen, daß damit der Bereich erschöpft ist³.«

¹ Aristoteles: Rhetorik, II. Buch, 22. Kapitel. Zitiert nach der Übersetzung von A. Stahr. Es ist interessant zu bemerken, daß auch Goethe — ohne die Beziehung zur Ästhetik besonders hervorzuheben — als Eigenart dieser Kategorie feststellt, sie bestimme das Allgemeine als »was uns an viele Fälle erinnert und das zusammenknüpft, was wir schon einzeln erkannten«. *Maximen und Reflexionen*, a. a. O. XXXIX. 111. Goethe zielt also ebenfalls auf die evokativen Funktionen der hier vollzogenen Synthese.

² Prantl: a. a. O. Band I, S. 103.

³ Aristoteles: Rhetorik, I. Buch, Kapitel 2.

Für uns ist dabei vor allem wichtig, daß es sich um fundamentale Formen der beiden Gebiete handelt, die bei ausdrücklicher Bewahrung ihrer gemeinsamen Wurzeln im objektiven Sein – es ist nicht entscheidend, wie weit es sich bei Aristoteles um zwei verschiedene Fälle der Widerspiegelung der Wirklichkeit handelt – je nach den gesellschaftlichen Bedürfnissen verschiedene Formen aufnehmen. Und es ist besonders wichtig, daß die Transformation ins Ästhetische in beiden Fällen auf die Geeignetheit zur Evokation von Gefühlen, Leidenschaften etc. gerichtet ist. Aristoteles gibt davon in seiner großartig-praktischen *Matter-of-fact*-Weise eine prägnante Beschreibung: »In Enthymemen darf man nämlich weder von einem fernliegenden Satze ausgehen, noch alle Mittelglieder ausführlich beibringen; denn das erstere führt zur Undeutlichkeit, weil der auffassende Verstand einen zu langen Weg zu machen hat, und das letztere wird Geschwätzigkeit, weil man Dinge sagt, die von selbst einleuchten¹.« Beim Beispiel (Paradeigma) ist die direkte Beziehung auf das Ästhetische noch einleuchtender. Aristoteles geht auch hier davon aus, daß das Beispiel eine für die Rhetorik geschaffene Analogie zur Induktion ist. In der konkreten Behandlung geht er aber sehr bald über die etwas analogisierende Art des Beispiels im Leben hinaus und analysiert die Brauchbarkeit von bereits ausgeprägt dichterischen Formen wie der Parabel oder der Fabel. Man sieht also, daß sogar direkte dichterische Gattungen etwas der Induktion im Erkenntnisprozeß ästhetisch Entsprechendes repräsentieren können. Es ist dabei charakteristisch, daß das Paradeigma eine gewisse Rückbewegung auf die Analogie hin zeigt, indem es den langen Weg der Induktion im Interesse der sinnfälligen Prägnanz abkürzt, ja statt ihres Weges, statt ihres Prozesses, der in verschiedenen Einzelercheinungen das gesetzlich Gemeinsame aussucht, diese Gemeinsamkeit auf einen Fall reduziert und konzentriert. Es ist aber doch viel mehr als Analogie. In ihm soll das Typische einer Erscheinung oder Erscheinungsgruppe zusammengefaßt werden, das durch seine unmittelbare Form – direkt oder abschattend oder kontrastierend – das Typische ihrer selbst oder einer anderen Gestalt evokativ einleuchtend machen soll. Ebenso erhellt die früher angeführte Aristotelische Darlegung der Wirksamkeit des Enthymems, das Weglassen der logischen Vermittlungen aus dem Schluß, das Hinzielen auf eine lakonische Gedrungenheit, daß es auch hier darauf ankommt, das Typische einer Lage, eines Falles, einer Beziehung etc. mit einem Schlage, mit unmittelbarer Evidenz, also evokativ zusammenzu-

¹ Ebd. II. Buch, Kapitel 22.

fassen. Die pseudoästhetische Wesensart des Rhetorischen, in die sich Aristoteles wie in alle Formen oder Gegenstandsgebiete, die er jeweils behandelt, energisch einarbeitet und die er bei aller Kritik stets von innen betrachtet, hindert ihn daran, aus dieser schon in der Rhetorik leise sichtbaren Wendung vom diskursiv Auseinandergelegten, die Gesetzlichkeit Suchenden zum unmittelbar erscheinenden Typischen alle Konsequenzen zu ziehen. Dieser Vorbehalt, der die Absichten von Aristoteles gar nicht trifft, da er in diesem Werk nicht unnötig über das Rhetorische hinausging, war nur notwendig, um die Berechtigung unserer Erweiterung seiner Analyse zu erhärten. Denn in der Rhetorik sind Paradeigma und Enthymem nur Mittel, wenn auch entscheidend wichtige, um bestimmte konkrete Ziele mittels der Rede zu erreichen. Sie können sich deshalb hier noch nicht bis zu den letzten Möglichkeiten ihres immanenten Kerns entfalten. Das ist nur in der Dichtung möglich, wo sie, wie wir später in anderen Zusammenhängen sehen werden, für sich stehen, nicht im Interesse eines ihrer Beschaffenheit fremden Zieles ausgenützt und deshalb zum Ausleben ihres eigenen Wesens befähigt und genötigt werden. Diese zentral ästhetische Eigenart ist nun, wie gezeigt wurde, der Drang zum unmittelbar evident Typischen. Dieser Drang führt im Ästhetischen nicht nur zur adäquaten Vollendung eines jeden einzelnen Paradeigmas oder Enthymems, sondern zu Kettenverbindungen, Kettenwirkungen, in denen das eine das andere fördert und steigert. Das kann unter Umständen in der Form scharfer Kontraste geschehen, aber wir wissen bereits, daß auch Kontraste zu tragenden Momenten einer einheitlichen elementaren Bewegung werden können, wenn diese Bewegung von vorneherein auf ein solches wechselseitiges Sich-Aufeinanderstützen angelegt ist, wenn sie sich in einem homogenen Medium abspielt oder besser gesagt: wenn diese Bewegung das homogene Medium konstituiert.

Wir werden in einem späteren Kapitel ausführlich über die notwendige Konvergenz des Typischen mit der Transformation der Kategorien in der ästhetischen Widerspiegelung sprechen und dabei – um das Wesentliche in einem Wort vorwegzunehmen – auf die Konvergenz der ästhetischen Zentralkategorie der Besonderheit mit der ästhetischen Fassung des Typischen detailliert eingehen. Hier müssen wir uns damit begnügen, ein einziges entscheidendes Moment dieses Komplexes zu betonen, ohne noch die Wichtigkeit der Kategorie der Besonderheit aufzeigen zu können. Es handelt sich dabei um die Pluralität des Typischen in der Kunst, wobei – der Grundstruktur der ästhetischen Sphäre entsprechend – jedes Werk in bezug auf dieses Problem den pluralistischen Charakter des ganzen Gebiets spontan reproduziert. Der Pluralis-

mus des Typischen ist eine Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit, eine Art dieses Ausdrucks, die das Ästhetische dem Wissenschaftlichen scharf gegenüberstellt. Lenin, der in dem Herausarbeiten des Widerspiegelungscharakters der Kategorien die bis jetzt radikalsten Vorstöße gemacht hat, und – um ein sehr bezeichnendes Beispiel anzuführen – die Hegelsche Ahnung vom objektiven Charakter des Syllogismus in die Feststellung, daß dieser eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, weitergebildet hat, betont auch den hier behandelten Unterschied des Typischen in Wissenschaft und Kunst mit großer Klarheit und Energie. So hebt er während des ersten imperialistischen Weltkriegs in einem Brief an Sinowjew den Gedanken hervor, daß es in jeder Phänomengruppe für die Wissenschaft nur eine typische Erscheinung geben kann. Er spricht von den falschen Anschauungen vieler seiner damaligen Mitstreiter, daß in der imperialistischen Periode nationale Kriege unmöglich seien, und fügt hinzu: »Das ist ein offener Irrtum, und zwar ein historischer, politischer und *logischer Irrtum* (denn eine Periode ist die Summe verschiedener Erscheinungen, in welcher außer dem Typischen sich *immer* auch anderes vorfindet)¹.« Dieses Fixieren der Dualität des einen Typischen neben der Menge des Atypischen in der Empirie bezeichnet klar die richtige Auffassung der Wissenschaft. So hat schon Hegel betont: »Es gibt nur einen Typus des Tieres, und alles Verschiedene ist nur Modifikation desselben².« Und selbst, wo die Materie eine gewisse, beschränkte Anzahl von Typen für die Wissenschaft vorschreibt (Typen von Temperamenten, von Krankheiten etc.), bleibt der von Lenin eben formulierte Gegensatz von typischen und atypischen Erscheinungen für die Wissenschaft bestehen.

Ganz anders in der Kunst! Wo in ihr diese Auffassung der Menschen und ihrer Verhaltensweise gestalterisch zum Ausdruck kommt, haben wir es im besten Fall mit einem tendenziösen Naturalismus zu tun, zumeist jedoch mit einer einfachen Kolportage, in der – je nach sozialem Standort – die eigenen guten Eigenschaften als typisch, die schlechten als atypisch dargestellt werden; und beim Gegner soll alles umgekehrt sein. In der echten Kunst hat dagegen alles, was in der Gestaltung Platz bekommt, einen mehr oder weniger typisierenden Charakter. Was also wissenschaftlich nicht als typisch be-

¹ Lenin: Brief an Sinowjew, August 1916, Wk. Vierte Ausgabe, Band XXXV, S. 209 (ungarische Ausgabe).

² Hegel: Enzyklopädie § 370 Zusatz.

trachtet werden kann, erscheint in der Kunst als typisch. Darin steht die Kunst dem Alltagsleben näher als der Wissenschaft, denn dessen Praxis schreibt den Menschen in ihrem Verkehr miteinander auch die Notwendigkeit einer ununterbrochenen Typisierung vor. Nur wird diese zumeist subsumtiv vollzogen und hat deshalb zumeist einen schematischen, die individuelle Eigenart vergewaltigenden Charakter. Falsche Tendenzen in der Auffassung des künstlerisch Typischen stützen sich deshalb sehr oft auf diese entgegengesetzten, aber gleich kunstfeindlichen Tendenzen, die der Kunst als direkt angewandte wissenschaftliche Prinzipien oder als der Alltagspraxis entsprechende Anschauungen aufgezwungen werden. Lenin enthielt sich, im strikten Gegensatz zu vielen seiner angeblichen Schüler, von solchen unbefugten Vermischungen heterogener Gebiete. Es ist z. B. interessant zu lesen, daß er im ersten Weltkrieg eine gründliche Diskussion mit der nahe befreundeten Inessa Armand über eine von dieser geplanten Broschüre führte, die die sexuelle Frage behandeln sollte. Er bestand leidenschaftlich darauf, daß die Schrift sich auf das klassenmäßig Typische konzentrieren solle. Und als seine Diskussionspartnerin um jeden Preis den Kontrast der schmutzigen Küsse in vielen Ehen zu den reinen in manchem flüchtigen Verhältnis in den Mittelpunkt rücken wollte, schlug er ihr vor, einen Roman zu schreiben. »Denn«, so führt er aus, »darin ist die *Essenz* des ganzen Falles die *individuelle* Lage, die Analyse des *Charakters* und das Herausheben der *betreffenden* Typen¹.« Darin ist eine klare Anerkennung der ästhetischen Typisierung im Gegensatz zur wissenschaftlichen enthalten.

Formal hängt all dies mit der evokativen Wesensart der künstlerischen Komposition zusammen. Denn der reine Einzelfall bleibt in Hinsicht auf jede sinnfällig unmittelbare Mitteilung stumm. Ein Echo des Gestalteren kann im Rezeptiven nur erweckt werden, wenn ein Appell an die Welt seiner eigenen Vorstellungen, Gefühle, Erfahrungen etc. erfolgt, mag dieser noch so weit vermittelt sein, mag er diesen Kreis noch so sehr erweitern, die Intensität der subjektiven Momente unermesslich vertiefen. Schon dieser formale Wille zur Wirkung – dessen Richtung und Inhalt je nach Kunstart verschieden ist – drängt auf eine Gestaltung, die vom Prinzip des Typischen beherrscht wird. Natürlich sind diese Typen – und darin kommt die Priorität des Inhaltlichen zur Geltung – untereinander in der Art und im Grad, in der Qualität und Intensität ihrer Typik außerordentlich verschieden. Jedoch, mag eine

¹ Lenin: Brief an Inessa Armand, 1916, a. a. O. S. 162.

noch so groteske oder sonderlingshafte Gestalt in der Kunst auftreten, ihr Sonderlingstum wird stets ins Typische erhoben, indem evokativ das Erlebnis erweckt wird, daß sie bestimmte Tendenzen im Zusammenleben der Menschen auf einer bestimmten Stufe repräsentiert. Erst dadurch kann sie – im künstlerischen Sinne – verstanden werden, und erst ein so gewecktes Verständnis macht sie nacherlebbar. Indem auf diese Weise in jedem Kunstwerk, das mehrere Gestalten miteinander verknüpft, eine Hierarchie der Typen entsteht, aus welcher ihr Rang, ihre Bedeutung, das Bejahens- oder Verneinenswerte ihrer Existenz unmittelbar evident werden, gibt die Kunst ein umfassendes Bild von der Welt des Menschen, stellt eine Welt der Menschen dar, die einerseits reicher an erfaßbaren Bestimmungen des Menschenlebens ist als die im Alltag vom Alltagsmenschen wahrgenommene, andererseits zugleich klarer, geordneter, übersichtlicher. Reichtum und Ordnung sind inhaltliche Bestimmungen, die von der ins Werk einströmenden Weltanschauung des Künstlers bedingt sind, sie können aber nur durch das homogene Medium, gewissermaßen auf einen Nenner, auf eine gemeinsame Qualität gebracht, untereinander eine derartige wohlaufgebaute Hierarchie bilden. Die allgemeinen Prinzipien dieser Umwandlung haben wir bereits an der Hand von Leo Poppers Brueghel-Analyse aufgezeigt. Wenn wir jetzt auf Shakespeares »Hamlet« hinweisen und an die wechselseitige, oft durch starke Kontraste hervorgebrachte Abgestimmtheit von Hamlet, Horatio, Fortinbras und Laertes denken, so haben wir eine solche Synthese von Ordnung und Reichtum vor uns, die formal vom homogenen Medium, inhaltlich von der Pluralität und Universalität des Typischen bestimmt ist; selbstredend auf der Grundlage jenes Werkpluralismus, der ein entscheidendes Wesenszeichen des ästhetischen Setzens bildet.

Soweit wir uns scheinbar von den tiefen und weitreichenden Anregungen des Aristoteles entfernt haben, handelt es sich stets um sein Problem: um die Transformation der Gegenständlichkeit der Kategorien der objektiven Wirklichkeit zu einem System von Evokationen, worin der ausschlaggebende Gehalt der Objektivität bewahrt bleibt, jedoch in einer Form, die ununterbrochen und unmittelbar auf den Menschen bezogen ist, die ihm die Wirklichkeit als seine Welt widerspiegelt. Alle Freude, die an der Kunst empfunden wird, hat letzten Endes darin ihre Wurzeln, daß in ihr eben diese dem Menschen zugehörige, dem Menschen angemessene Welt erlebt wird. Das hat – objektiv angesehen – nichts mit einer direkten Freude an dem dargebotenen Inhalt zu tun. Wo die Kunst sich eine solche Aufgabe, gewollt oder notgedrungen, stellt, ist sie – sehr spezifische Ausnahmefälle abgerechnet – als

Kunst verloren: einerlei ob der Inhalt diesen Forderungen gemäß gesiebt oder ein beliebiger Inhalt an sie angeglichen wird. Schon Aristoteles¹ hat anderswo ausgesprochen, daß die künstlerische Freude an einem Gegenstand, sein freudiges Erleben in der Rezeptivität nichts mit der Frage zu tun hat, ob wir seine konkrete Verwirklichung (Mensch, Situation, Begebenheit, etc.) im Leben als Realität bejahen würden. Gerade daß der Mensch das, was er im Leben ablehnt, wovor er flieht, wogegen er Abscheu oder wovor er Angst empfindet etc. in der künstlerischen Gestaltung widerstandslos, ja begeistert aufnimmt, macht das Wesentliche der ästhetischen Gebilde und ihrer Wirkung aus. Die von Aristoteles erkannte Umwandlung der Kategorien ist die tiefste Ursache der Fähigkeit der Werke, den Rezeptiven zu leiten. Sie führen ihn in eine Welt ein, sie lassen ihn sich in dieser scheinbar frei bewegen, obwohl jeder Schritt seiner Erlebnisse vom homogenen Medium des Werks gelenkt wird. Die Angemessenheit des gestalteten Inhalts an die Form erscheint ihm dann als die Angemessenheit der Werkwelt an sich selbst, an die Forderungen, die der Mensch unwillkürlich und ununterbrochen seiner Umwelt gegenüber erhebt. Daraus entsteht die Freude, eine solche Welt (auch eine tragische) miterleben zu können.

Die tiefste Problematik der Kunst bestimmter Perioden, darunter der unsrigen, besteht darin, daß weder die Künstler in der Welt etwas finden können, dessen ästhetische Widerspiegelung diese Freude an der Angemessenheit, diese Behaglichkeit des Miterlebenkönnens ausstrahlt, noch die Rezeptiven die Bereitschaft besitzen, sich solchen Erlebnismöglichkeiten freudig hinzugeben. Da nun diese Problematik heute von sehr vielen als seelisch-weltanschauliche Basis einer radikal neuen ästhetischen Anschauung verherrlicht wird, da auf diese Weise aus der gesellschaftlichen Not der Kunst eine neue ästhetische Tugend gemacht werden soll, ist es vielleicht nicht ohne Nutzen, eine selbstkritische Anmerkung des gerade als solcher Neuerer gefeierten Robert Musil anzuführen, in welcher dieser immer ehrliche Schriftsteller, der sich möglichst wenig vormachte, die hier angedeutete Problematik als das, was sie ist, als künstlerisches Versagen der »modernen« Kunstmittel bezeichnete. In seinem Tagebuch steht: »Zur Technik: Etwas, was ältere Romanschreiber gut konnten, haben wir heute fast ganz verlernt: Spannen! Wir fesseln nur unsere Hörer. Das heißt, wir suchen geistreich zu schreiben und langweilige Stellen zu vermeiden. Wir ziehen auf allen Wegen den Hörer mit.

¹ Aristoteles: Poetik, Kapitel IV.

Spannen heißt aber den Hörer das Kommende erwarten machen. Ihn mitdenken lassen, ihn auf dem gezeigten Wege allein gehen lassen. Ein gewisses Gefühl der Behaglichkeit, mit dabeizusein. Der humoristische Roman lebt von diesen Gefühlen. Man deutet eine kommende Situation an, und der Gedanke entsteht: was wird denn unser guter X jetzt wieder machen? Es erfordert viel Kleinmalerei in den Typen. Aber so antiquiert es aussieht, so ist es doch ein Stück künstlerischer Wirkung im Gegensatz zu den Wirkungen des Philosophen und Essayisten¹.« Es ist vom Standpunkt des hier Ausgeführten lehrreich, daß Musil den Zusammenhang zwischen dem richtigen Leiten der Rezeptivität und dem in dessen Folge entstandenen Erlebnis der »Behaglichkeit« klar sieht und zugleich in den zeitgemäßen Methoden ein Herausfallen aus dem Ästhetischen in die Wirkungen des Essayistischen erblickt. Auf die tieferen Gründe dieser Problematik, die von der Seite der Widerspiegelung her ebenfalls mit Kategorienproblemen zusammenhängen, können wir erst im letzten Kapitel dieses Teiles näher eingehen. Es handelt sich dabei um die Wirkung, die – aus gesellschaftlichen Gründen – der steigende Ausbau des desanthropomorphisierenden Wesens der wissenschaftlichen Widerspiegelung auf die Kunstanschauung ausübt. Am Anfang des vorigen Jahrhunderts hat sich Goethe, haben sich, in ihrer Weise, die Romantiker gegen die Anfänge solcher Tendenzen gewehrt. In Gegenwart und jüngster Vergangenheit spielt sich eine Kapitulation vieler Künstler und Kunstrichtungen in dieser Frage ab, ein Aufgeben der Eigenart und Selbständigkeit der ~~ästhetischen Widerspiegelung um des Phantoms der zeitgemäßen Wissenschaftlichkeit willen.~~

¹ R. Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Hamburg 1953, S. 71.

*Neuntes Kapitel*Probleme der Mimesis V
Die defetischisierende Mission der Kunst

Marx hat im »Kapital« den Prozeß des aus notwendigen gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen und aus von ihnen hervorgebrachten gesellschaftlichen Strukturen entstehenden Warenfetischismus exakt dargestellt: »Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. Durch dies quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge . . . Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt¹.« Das für unsere Zwecke Entscheidende ist dabei, daß die defetischisierende Erkenntnis etwas dem unmittelbaren Anschein nach Dinghaftes in das rückverwandelt, was es an sich ist: in eine Beziehung zwischen den Menschen. Die hier vollzogene, den wahren Tatbestand in seine Rechte zurückführende Bewegung ist also eine doppelte: erstens ist sie die Entlarvung eines irreführenden Scheines, der, obwohl er gesellschaftlich notwendig entstanden ist – hier infolge einer hochentwickelten Ökonomie, in anderen Fällen infolge einer Rückständigkeit –, doch das wahre Wesen der Wirklichkeit entstellt. Zweitens ist diese Richtigstellung zugleich die Rettung der Rolle des Menschen in der Geschichte. Der Schein hat die Bedeutung des Menschen herabgesetzt: »Ihre eigene gesellschaftliche Bewegung besitzt für sie die Form der Bewegung von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren².« Die Wahrheit verwandelt die scheinbar existierenden und herrschenden Dinge in Beziehungen der Menschen

¹ Marx: Kapital, a. a. O. S. 38 f.

² Ebd. S. 41.

zueinander, die sie – in bestimmten Fällen – zu kontrollieren und zu beherrschen imstande sein können; jedoch auch wenn das nicht möglich ist, erscheint ein scheinbar aus der Natur der Dinge folgendes »Schicksal« als Produkt der Menschheitentwicklung selbst, also von diesem Standpunkt als das selbsthervorgebrachte Schicksal der Menschen. Für die wissenschaftliche Erkenntnis sind beide Momente dieser Gedankenbewegung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit gleich wichtig; wenn eines als allgemeines und fundamentales eine Suprematie beanspruchen könnte, so wäre es das erste.

Für die Kunst entsteht eine etwas veränderte Lage. Das erste Moment behält zwar seinen fundamentalen Charakter, denn ohne eine gewisse Einsicht in diesen grundlegenden Tatbestand würden alle Folgerungen in der Luft schweben. Die ausschlaggebende Bedeutung erhält jedoch in der ästhetischen Widerspiegelung das zweite Moment. Denn das Zentrum ihrer reproduzierenden Bewegung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit bildet stets das Erfassen des Menschen, des Menschheitlichen, die Vindikation der Rechte des Menschen in der Gesellschaft wie in der Natur. Diese Bewegung kann sich auf das bloße Abbilden der Wirklichkeit beschränken; doch auch in diesem Fall wird das Was und das Wie der Abbildung eine Stellungnahme in dieser Richtung erhalten; natürlich kann diese Stellungnahme in ein offenes Parteinehmen umschlagen und tut es sehr oft, gerade in den hervorragendsten Kunstwerken. M. Arnold hat also ganz recht, wenn er sagt, daß die Poesie im Grunde eine »Kritik des Lebens« ist¹. Diese Kritik hat je nach Kunstart, Periode, Nation und Klasse verschiedene Inhalte und verschiedene Ausdrucksweisen. Wenn man aber das Allgemeinste daran zusammenfassen will, so kommt man zu der eben genannten Rückforderung der Rechte des Menschen. Von diesem Standpunkt hat die Marxsche Entdeckung eine ungeheure Bedeutung für die Theorie der Kunst. Fast jeder bedeutende Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts hat sich irgendwie mit diesem Problem herumgeschlagen; allerdings – was wieder für das Verhältnis von Theorie und Kunst bezeichnend ist – fast immer ohne die erste Entlarvungstendenz von Marx auch nur zu kennen und die zweite vorwiegend spontan in ihren menschlichen Folgen ergreifend. Daran ist nichts Überraschendes; die Kunst folgt hier einfach dem normalen Gang des Lebens. Marx sagt ja sogar über die wissenschaftliche Erkenntnis dieses Phänomens: »Das Nachdenken über die Formen

¹ M. Arnold: *Essays in Criticism*, London 1905, Band II, S. 143.

des menschlichen Lebens, also auch ihre wissenschaftliche Analyse, schlägt überhaupt einen der wirklichen Entwicklung entgegengesetzten Weg ein. Es beginnt post festum und daher mit den fertigen Resultaten des Entwicklungsprozesses¹.«

Balzac und (in bezug auf bestimmte Lebensgebiete) Tolstoi gehören zu den wenigen, bei denen diese Tendenz ihr ganzes Werk durchdringt. Der Kampf für die Integrität des Menschen, gegen jeden Schein und jede Erscheinungsweise seiner Deformation bildet – wie freilich auch bei anderen bedeutenden Künstlern – den wesentlichen Inhalt ihrer Werke. Erst wenn, wie in nicht unwichtigen Teilen der spätbürgerlichen Kunst der imperialistischen Periode, eine Kapitulation vor dem Fetischismus entsteht, muß die Kunst auf ihren Hauptgehalt, auf diesen Kampf um die Integrität des Menschen, auf die Kritik des Lebens von diesem Standpunkt verzichten. Die Stellungnahme zum Fetischismus – einerlei ob dieser als solcher erkannt wird – wird zur Wasserscheide zwischen progressiver und reaktionärer Kunstpraxis. Es ist charakteristisch, daß T. S. Eliot über die eben angeführte Bestimmung der Poesie von Arnold folgendes sagt: »Wenn wir das Leben als Ganzes meinen ... von oben bis unten, kann etwas, was wir darüber, über dieses schreckliche Mysterium letztthin zu sagen imstande sind, noch Kritik genannt werden ?« Das zentrale Problem dieser Kapitulation besteht darin, daß sie bei der Unmittelbarkeit der fetischisierten Lebensformen stehenbleibt und, selbst wenn deren Unmenschlichkeit völlig evident wird, sich nicht auf das Wesen zu bewegt, um die wahren Zusammenhänge aufzudecken, sondern die fetischisierte Oberfläche als letzte Wahrheit widerstandslos hinnimmt. Die subjektiven Reaktionsformen dieses Verhaltens können außerordentlich verschieden sein; doch ob sich darin Nihilismus, Zynismus, Verzweiflung, Angst, Mystifikation, Selbstzufriedenheit etc. ausdrücken, hat für die hier entscheidende Frage nur sekundäre Bedeutung. Es kommt darauf an, ob im gegebenen Fall die Bewegungsrichtung in den Widerspiegelungsversuchen der Wirklichkeit eine defetischisierende oder das Fetischhafte in der Gesellschaft pseudo-künstlerisch verewigende ist³.

¹ Marx: Kapital, Band I, a. a. O. S. 42.

² T. S. Eliot: The Use of Poetry, a. a. O. S. 111.

³ Vgl. über den hier entstehenden Doppelsinn der Unmittelbarkeit meinen Briefwechsel mit Anna Seghers in: Probleme des Realismus, a. a. O. S. 250 ff., sowie die beiden ersten Kapitel meines Buches: Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958.

Schon diese Anwendbarkeit auf die ästhetische Widerspiegelung zeigt, daß die Marxsche Erkenntnis der Fetischisierung universale Bedeutung hat. Er hat die Universalität des Warenfetischismus auch für alle Erscheinungsformen der kapitalistischen Gesellschaft ausführlich dargelegt. Auf diese umfassende Anwendung des Fetischgedankens brauchen wir hier nicht näher einzugehen; auch darauf nicht, daß Marx das gesellschaftlich-geschichtliche Geltungsgebiet des Warenfetischismus scharf umgrenzt und z. B. den nicht fetischisierten Charakter der feudalen Ausbeutung in dieser Hinsicht klar aufzeigt. Trotzdem wäre es – vor allem vom Standpunkt unserer Untersuchungen aus – falsch, das allgemeine Phänomen der Fetischisierung auf die Ökonomie des kapitalistischen Warenverkehrs zu beschränken. Obwohl Marx im »Kapital« nur diese Frage, freilich in ihrer Universalität, behandelt, gibt er unmißverständliche Andeutungen darüber, daß es sich um eine Eigentümlichkeit der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit handelt, deren prägnant ökonomisches und ideologisches Auftreten im Kapitalismus ihrer Wirksamkeit in der gesamten Menschheitsgeschichte nicht Abbruch tut. Es ist von diesem Standpunkt aus sehr interessant, daß Marx gerade im Fetischismuskapitel auf die Verwandtschaft einer derartigen Verzerrung der Wirklichkeit mit den religiösen Vorstellungen zu sprechen kommt. Nach der Feststellung des Zusammenhangs ihrer primitiven Stufen mit einer Bedingtheit »durch eine niedrige Entwicklungsstufe der Produktivkräfte der Arbeit und entsprechend befangene Verhältnisse der Menschen innerhalb ihres materiellen Lebenserzeugungsprozesses, daher zueinander und zur Natur¹«, gibt er eine Analyse der Gesamtheit dieser Verhaltensweisen und der gesellschaftlichen Voraussetzungen ihres Absterbens. In diesem Fall werden also primitive (vorkapitalistische) und entwickelt-kapitalistische Ideologien von einem bestimmten, im Wesen der Sache begründeten Standpunkt als bei aller Verschiedenheit zusammengehörige Phänomene in eine einheitliche Synthesis des historischen Entstehens und Vergehens erhoben.

Wir meinen deshalb, im Sinne der Marxschen Methode vorzugehen, wenn wir im Folgenden ähnliche Synthesen in bezug auf wichtige Kategorienkomplexe der Weltauffassung der Menschen als Probleme ihrer Fetischisierung und Entfetischisierung erarbeiten und dabei vor allem auf die spontane, selten bewußte Tendenz der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit hinweisen: Fetische oder Fetischkomplexe, die im Laufe der Mensch-

¹ Marx: Kapital Band I, a. a. O. S. 46.

heitsentwicklung auftauchen und sowohl in der Praxis des Alltags wie in Wissenschaft und Philosophie wirksam werden, aufzulösen, den wirklichen Gegenstandsbeziehungen die ihnen geziemende Stelle im Weltbild der Menschen zurückzugeben und dadurch die infolge solcher Verzerrungen herabgedrückte Bedeutung des Menschen weltanschaulich wiederherzustellen. Dadurch entsteht für diese Betrachtung ein breiterer Begriff der Fetischisierung: sie bedeutet, daß – aus gesellschaftlich-geschichtlich jeweils verschiedenen Gründen – in den allgemeinen Vorstellungen selbständig gewordene Gegenständlichkeiten gesetzt werden, die weder an sich, noch in bezug auf die Menschen wirklich solche sind. Natürlich haben wir es hier nicht mit diesem Komplex als ganzem zu tun; das würde ja große Teile der Geschichte von Wissenschaft, Philosophie, Alltagsdenken umfassen und würde dadurch den Rahmen dieser Untersuchungen sprengen. Wir stellen uns hier eine weit-aus bescheidenere Aufgabe: wir werden zu zeigen versuchen, daß der echten Kunst ihrem Wesen nach eine defetischisierende Tendenz – im oben angegebenen Sinn – innewohnt, auf die sie bei Strafe der Selbstauflösung nicht verzichten darf. Es kann dabei nur auf die Demonstration dieser Haupttendenz ankommen, so daß es ausreicht, wenn das Faktum und die Wirkungsart ihrer ästhetischen Geltung an einigen wesentlichen Komplexen, die die Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt entscheidend bestimmen, aufgezeigt werden.

I Die natürliche Umwelt des Menschen (Raum und Zeit)

Die Kunst stellt also die »natürliche« Umwelt des Menschen in ihren »natürlichen« Beziehungen zu ihm dar. Das Wort natürlich mußte hier in Anführungszeichen gesetzt werden, denn es ist klar, daß diese Funktion der Kunst sie in Konflikte mit den Gewohnheiten, Vorstellungen etc. des Alltagslebens bringen kann und oft bringt, daß solche Gegensätze ebenso gegenüber Wissenschaft und Philosophie auftreten können. Wenn also der hier gebrauchte Begriff der Natürlichkeit die Bedeutung einer Übereinstimmung mit irgendeinem Ideal erhalten würde, käme es zu einem Rückfall der Ästhetik in den Platonismus, entstünde in ihr eine Formbestimmung, die schon Aristoteles in der Polemik gegen die platonische Ideenlehre überzeugend widerlegt hat. Das Natürliche – ohne Anführungszeichen – muß also eine Bedeutung erlangen, die es vor solchen Verwechslungen und Vieldeutigkeiten erfolgreich zu beschützen imstande ist. Wir haben bereits bei Behand-

lung der Alltagswirklichkeit vom spontanen Materialismus des Menschen, der in ihr lebt, gesprochen. Wir haben dabei hervorgehoben, daß darin noch keinerlei Verallgemeinerung in weitanschaulicher Hinsicht enthalten ist. Es drückt sich darin bloß jene elementare Notwendigkeit der Alltagspraxis aus, daß der Mensch, um sich erfolgreich in seiner Umwelt behaupten und betätigen zu können, ja um in ihr und durch sie nicht vernichtet zu werden, möglichst genau zu unterscheiden lernen muß, was bloß in seiner Vorstellung vorhanden ist und was unabhängig von seinem Bewußtsein existiert.

Natürlich bezieht sich das bloß auf das Alltagsleben im engsten Sinne. Sobald Verallgemeinerungen vollzogen, weiterliegende oder tiefere Ursachen gesucht, der Sinn des Lebens und des Schicksals des Menschen erforscht werden, muß dieser spontane Materialismus des Alltags versagen, und den bewußtseinsmäßigen Lösungsversuchen solcher Probleme wird eine reale Existenz zugesprochen, die für den Menschen des Alltags ebenso fest fundiert zu sein scheint wie die der objektiven Außenwelt. Wie sich solche Vorstellungen zu einem Wirklichkeitsglauben verhärten, ja mit der Glorie einer mystischen Transzendenz umgeben werden, haben wir teilweise bei Behandlung des magischen Zeitalters gestreift, teils werden wir uns mit ihnen im letzten Kapitel beschäftigen. Es ist nun klar, daß jeder Künstler Sohn seiner Zeit, seiner Klasse und seiner Nation ist, und deshalb nur in ganz exzeptionellen Fällen zu diesen Fragenkomplexen kritisch auflösend Stellung nehmen kann. Hier ist keineswegs gemeint, die Kunst nehme eine philosophisch-materialistische Position ein. Es handelt sich bloß darum, daß – innerhalb der Grenzen des jeweils gesellschaftlich-geschichtlich Möglichen – in der echten Kunstpraxis eine spontane defetischisierende Tendenz zum Ausdruck kommt, die darauf ausgeht, nur die wirkliche, objektiv existierende Außenwelt anzuerkennen und die in sie fetischistisch hineinprojizierten Vorstellungen aufzulösen, sie in ihrer Realität darzustellen. Andererseits handelt es sich darum, daß die bloße, aber konsequent künstlerische Darstellungsweise – ohne es zu wollen, ja oft gegen den bewußten Willen, der ihr zugrunde liegt – die Tendenz hat, alles Gestaltete auf eine irdische Ebene zu projizieren und jede Transzendenz in eine menschliche Immanenz zu verwandeln. Schon in der Antike wurden die Homerischen Epen wegen dieser ihrer Eigenart von einzelnen Denkern kritisiert. Aber auch wenn man sich an Dante, an die Malerei des Trecento oder Quattrocento (sogar an Simone Martini oder Fra Angelico) erinnert, wird diese vermenschlichende, den Himmel auf die Erde projizierende Richtung der Kunst deutlich sichtbar. Obwohl die vorsokratischen Philosophen oft gegen die Götterdarstellung der Poesie Stellung

nahmen, ist es klar, daß jene anthropomorphisierende Tendenz, die Xenophanes am radikalsten kritisiert hat, sich gerade in ihren Werken und in denen der bildenden Kunst dieser Zeit mit großer Prägnanz und Plastik offenbart.

Ebenso wichtig wie der spontane Materialismus der Kunst ist ihr spontan dialektischer Charakter. Um ihn zu verstehen, muß man wieder im Alltagsleben seinen Ausgangspunkt nehmen. Wir haben gesehen: die Lage ist hier womöglich noch entschiedener so, daß, wie Engels gelegentlich gesagt hat, die Menschen ununterbrochen dialektisch gedacht haben, ohne es zu wissen, ebenso wie Molières Monsieur Jourdain sein Leben lang in Prosa sprach, ohne sich dessen bewußt zu werden. Auch hier ist aber die künstlerische Praxis ebensowenig eine einfache Fortführung der des Alltagslebens wie im gerade analysierten Fall. Rein praktisch, besonders wenn er einer ihm bekannten Wirklichkeit gegenübersteht, wendet der Mensch des Alltagslebens oft spontan die Dialektik an, auch in solchen Fällen, in denen die Wissenschaft seiner Zeit in metaphysischen Vorurteilen befangen ist. Freilich hat auch diese Spontaneität darin ihre Schranken, daß sie bei einer praktizistischen Verwertung der dialektischen Tatbestände stehenbleibt und oft gleichzeitig über denselben Gegenstand die verallgemeinerten Theorien des metaphysischen Denkens anerkennt. (Man denke an die Unzahl von Beispielen, die Darwin über die Veränderung der Pflanzen und Tierarten aus der Praxis der Züchter anführt, deren überwältigende Mehrheit nie daran gedacht hat, aus den selbsterzielten Ergebnissen irgendeine theoretisch allgemeine Folgerung zu ziehen.) Diese Schranken des Alltagsdenkens werden dadurch noch fester, daß einerseits unter Umständen das Überhandnehmen der metaphysischen Denkweise in bestimmten Wissenschaften – freilich bloß vorübergehend – dem Fortschritt dienen kann; und daß andererseits – darauf weist Engels in bezug auf die Philosophie hin – durch eine solche Betrachtung der Dinge wesentliche Entstellungen der wahren Gegenständlichkeit, der wahren Zusammenhänge entstehen: »sie hat«, führt Engels aus, »uns ebenfalls die Gewohnheit hinterlassen, die Naturdinge und Naturvorgänge in ihrer Vereinzelung, außerhalb des großen Gesamtzusammenhangs aufzufassen; daher nicht in ihrer Bewegung, sondern in ihrem Stillstand, nicht als wesentlich veränderlich, sondern als feste Bestände, nicht in ihrem Leben, sondern in ihrem Tod¹.«

¹ Engels: Antidühring, a. a. O. S. 23 f.

Hier hat die Praxis der Kunst eine eindeutige Angriffslinie, die gegen diese Art der Auffassung der Welt und der Umwelt des Menschen gerichtet ist. Die naive »Natürlichkeit« des Alltagslebens, die die Dinge spontan im Zusammenhang und in ihrer Bewegtheit wahrnimmt, erwächst hier sogar zu einer »Weltanschauung«, deren Inhalt die Rettung gerade dieser Zusammenhänge, dieser Bewegtheit ist. Mögen die gesellschaftlich bedingten Fetischisierungen den Alltag selbst noch so stark durchdringen, die Praxis der Kunst (nicht unbedingt die bewußte Weltanschauung der Künstler) bekämpft mit ihren eigenen Mitteln diese Tendenzen, die die sinnliche und menschliche Umwelt des Menschen zu schematisieren und damit zur Erstarrung zu bringen drohen. Wenn wir diese Eigenart der Kunst eine spontane Dialektik nennen, so muß dabei das Wort spontan besonders unterstrichen werden. Denn es handelt sich hier ausdrücklich um den schlichten Sinn der ästhetischen Widerspiegelung selbst. Die subjektive Dialektik als sich denkerisch annähernde Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit hat sich philosophisch und auch in der konkreten Methodologie der Wissenschaften, trotz eines jahrtausendelang dauernden Prozesses des Bewußtwerdens von Heraklit bis Lenin, nur sehr partiell durchgesetzt; in konkreten Fragen der einzelnen Wissenschaften allerdings öfters als man gewöhnlich annimmt. Da dies letztere jedoch zu meist aus einer gewissen von der Bewegung des Stoffes diktierten Spontaneität geschieht, bleiben die Folgen sogar methodologisch hochstehender Leistungen selbst in ihren unmittelbarsten Nachbargebieten unbekannt oder unverstanden, können also selten einen bewußten Weg der Verallgemeinerung gehen. Hier wiederholt sich gewissermaßen die Struktur des Alltagsdenkens für die Wissenschaft. Die Spontaneität der in Praxis umgesetzten Dialektik hat jedoch für die Sphäre der Kunst eine andere Bedeutung. Gerade weil es sich hier nicht darum handelt, die objektive Dialektik der Wirklichkeit in eine subjektive Dialektik der Begriffe, Urteile und Schlüsse zu verwandeln, sondern »bloß« darum, jene möglichst treu und vollständig abzubilden (auch wenn das Medium der Widerspiegelung die Sprache ist), ist die erzielte Dialektik der Gegenständlichkeit, der Zusammenhänge etc. nicht so sehr Methode als vielmehr Ergebnis der Bestrebung zur wahrheitsgemäßen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Gerade darum kann die Kunst in der Auflösung erstarrter, fetischisierter Gegebenheiten des Lebens in naiver Selbstverständlichkeit viel weiter gehen, viel radikaler sein, als die zeitgenössische Wissenschaft oder Philosophie. Das Kind in Andersens Märchen, das naiv-überrascht ausruft: der Kaiser hat gar keine Kleider an, ist in dieser Hinsicht ein Symbol ihrer Handlungsweise. Dabei ist es natürlich möglich,

daß dieser spontan entlarvende und fetischezerschlagende Blick der Kunst dort Positives als Wert hinstellt, wo die von der Fetischisierung geblendete Betrachtungsweise des Alltags nichts oder sogar Wertwidriges wahrzunehmen gewohnt ist.

Die augenfälligste Erscheinungsweise solcher Fetischisierungen ist die vor allem in der neueren Gedankenentwicklung wichtig gewordene Trennung von Raum und Zeit. Ohne daß wir hier auf die Geschichte des Problems eingehen könnten, sei nur so viel bemerkt, daß diese fetischisierende, metaphysische Trennung von Raum und Zeit vor allem seit der »transzendentalen Ästhetik« in Kants »Kritik der reinen Vernunft« herrschend geworden ist. Das Fetischisierende an dieser Trennung erlangt eine geradezu ins Mythische umschlagende Starrheit, seit an der letzten Jahrhundertwende Bergson durch Wertbetonung die künstlich Geschiedenen in einander feindlich gegenüberstehende kosmische Mächte verwandelte. Für unsere Frage sind Details und Abwandlungen dieses fetischisierten Mythos gleichgültig; ob bei Heidegger, Klages und anderen die Zeit als Ormuzd und der Raum als Ahriman auftritt, oder bei Möller van den Bruck und Hermann Broch dieser Gegensatz umgekehrt wird, hat wenig zu bedeuten. Festzustellen ist bloß, daß solche Anschauungen auch in das Denken des Alltags und in die sogenannte avantgardistische Kunst eingedrungen sind. Als solche Tendenz des Lebens ist diese Trennung für uns untersuchenswert.

Dazu sei gleich bemerkt, daß weder im Leben noch im philosophischen Denken diese Tendenz je eine vollständige Alleinherrschaft erlangt. Nach Kant hat zwar Schopenhauer die Trennung noch über seinen Meister hinaus fetischisiert, die Hegelsche Philosophie nahm aber immer energisch Stellung gegen sie. Es ist für ihre Position charakteristisch, daß die ganze Frage von Zeit und Raum nicht als allgemein erkenntnistheoretisches Problem behandelt wird – bei Kant bildet es die Einleitung zur Erkenntnistheorie –, sondern den allgemeinen Teil der Naturphilosophie bildet. Es ist hier selbstredend unmöglich, die Gedankengänge Hegels auch nur andeutend wiederzugeben. Wichtig für uns ist nur, daß sein Grundmotiv die dialektisch-widerspruchsvolle Einheit von Raum und Zeit ist und daß diese Einheit nicht in einer abstrakten Abgetrenntheit von der Wirklichkeit (als formell-subjektives Apriori) zur Wirksamkeit gelangen kann, sondern nur in untrennbarer Verknüpfung mit Materie und Bewegung, die ebenfalls nicht voneinander lösbar sind. Hegel sagt: »daß die Materie das Reale an Raum und Zeit ist. Aber diese müssen uns, wegen ihrer Abstraktion hier als das Erste vorkommen; und dann muß sich zeigen, daß die Materie ihre Wahrheit ist. Wie es

keine Bewegung ohne Materie gibt, so auch keine Materie ohne Bewegung. Die Bewegung ist der Prozeß, das Übergehen von Zeit in Raum und umgekehrt: die Materie dagegen die Beziehung von Raum und Zeit, als ruhende Identität¹.« Diese untrennbare Zusammengehörigkeit von Raum und Zeit ist dialektisch. Darin wird natürlich die Möglichkeit der aus dem Wesen der Sache folgenden separaten wissenschaftlichen Behandlung von Raum- und Zeitproblemen durchaus anerkannt. So hebt Hegel selbst die Geometrie als einen solchen Fall hervor, zugleich betonend: »Der Wissenschaft des Raums, der Geometrie, steht keine solche Wissenschaft der Zeit gegenüber²«, während Kant, seine fetischisierende Trennung konsequent weiter ausbauend, die Zahl (und damit die Arithmetik) aus der isolierten Zeit ableitet³.

Hier ist die naturgemäße Konvergenz der spontanen und der philosophisch bewußten Dialektik handgreiflich erfaßbar. Denn es ist ohne weiteres klar, daß die Alltagspraxis und deshalb auch das mit ihr eng verbunden bleibende Alltagsdenken sich in einer Welt der sich bewegenden Materie, der bewegten Dinge befinden und ohne besonders darauf zu reflektieren ihre Zusammengehörigkeit als selbstverständlich, als ohne weiteres evident annehmen. Das ließe sich an den einfachsten Tatsachen des Alltagslebens leicht nachweisen. Nehmen wir einen solchen von Marx deutlich beschriebenen Vorgang: »Betrachtet man ein bestimmtes Quantum Rohmaterial, z. B. von Lumpen in der Papiermanufaktur oder Draht in der Nadelmanufaktur, so durchläuft es in den Händen der verschiedenen Teilarbeiter eine zeitliche Stufenfolge von Produktionsphasen bis zu seiner Schlußgestaltung. Betrachtet man dagegen die Werkstatt als einen Gesamtmechanismus, so befindet sich das Rohmaterial gleichzeitig in allen seinen Produktionsphasen auf einmal. Mit einem Teil seiner vielen instrumentbewaffneten Hände zieht der aus den Detailsarbeitern kombinierte Gesamtarbeiter den Draht, während er gleichzeitig mit anderen Händen und Werkzeugen ihn streckt, mit anderen schneidet, spitzt, etc. Aus einem zeitlichen Nacheinander sind die verschiedenen Stufenprozesse in ein räumliches Nebeneinander verwandelt. Daher Lieferung von mehr fertiger Ware in demselben Zeitraum⁴.« Man sieht: Zweck dieser Darstellung ist keineswegs, die dialektische Einheit von Raum und

¹ Hegel: Enzyklopädie, § 261 Zusatz.

² Ebd. § 259.

³ Kant: Kritik der reinen Vernunft, Reclam-Ausgabe, S. 145 f.

⁴ Marx: Kapital Band I, a. a. O. S. 309.

Zeit philosophisch nachzuweisen, sondern die Steigerung von Produktion und Produktivität der Arbeit durch die Arbeitsteilung in der Manufaktur darzulegen. Indem jedoch ein solcher Vorgang gedanklich richtig wiedergegeben und zerlegt wird, entsteht von selbst das Abbild jener dialektischen Zusammengehörigkeit von Raum und Zeit, die Hegel philosophisch analysiert hat. Und es ist selbstverständlich, daß dieser Tatbestand für jeden Teilnehmer eines solchen Arbeitsprozesses ebenso spontan zur Grundlage seines gewohnten Handelns wird, wenn er auch nicht imstande ist und gar nicht das Bedürfnis empfindet, in seiner Klärung begrifflich so weit zu gehen, wie Marx es tat.

Dieses ständige Zugleich-Existieren von Raum und Zeit, die – wenn auch sehr selten bewußtgemachte – Gewohnheit einer solchen Grundlage für Sein, Werden und Wirken hinterläßt natürlich die tiefsten Spuren im Gefühlsleben der Menschen. Wiederum ohne Bewußtsein der fundamentalsten Tatbestände und Wechselbeziehungen durchdringt diese Zusammengehörigkeit auch das Nachdenken über die Phänomene des Lebens und veranlaßt die Menschen dazu, ihre Konzeptionen von Raum und Zeit zu erweitern, ihnen einen übertrageneren Sinn zu verleihen, ohne deshalb das Wesentliche und Wahre an ihnen gedanklich vergewaltigen zu müssen. So entstehen schon im Sprachgebrauch des Alltags und in der Terminologie der Gesellschaftswissenschaften Widerspiegelungen wichtiger Tatbestände des Lebens, die man – wie wir glauben – am besten mit den Ausdrücken Quasiraum und Quasizeit bezeichnen könnte. Es sei auch hier gestattet, eine solche Sachlage in der Formulierung von Marx anzuführen: »Die Zeit ist der Raum für die menschliche Entwicklung. Ein Mensch, der keine freie Zeit zur Verfügung hat, dessen ganze Lebenszeit, abgesehen von den bloß physischen Unterbrechungen durch Schlaf, Mahlzeit usw., durch seine Arbeit für den Kapitalismus in Anspruch genommen wird, ist weniger als ein Lasttier. Er ist eine bloße Maschine zur Erzeugung von fremdem Reichtum, körperlich gebrochen und geistig vertiert¹.« Ist das Wort »Raum« hier eine bloße Metapher? Sicher ist es viel mehr. Denn der freilich ebenfalls bildliche Gesamtausdruck »der Raum für die menschliche Entwicklung« trifft die allerwesentlichsten objektiven Bestimmungen der Zeit, allerdings nicht der Zeit, wie sie künstlich isoliert an sich ist, sondern wie dieses Ansich auf die Welt der Menschen bezogen sich auswirkt. So ist damit keine Subjektivierung des Zeitbegriffs vollzogen; nicht

¹ Marx: Lohn, Preis und Profit, Berlin 1928, S. 58.

nur weil das Ansich bei einer solchen Anreicherung unverzerrt bleibt, sondern weil seine so vollzogene Ergänzung und Erweiterung in einem objektiven Tatbestand des Lebens begründet ist. Es handelt sich einfach darum, daß der Begriff der Bewegung der Materie, dessen Bedeutung für das richtige Erkennen des objektiven Wesens von Raum und Zeit wir soeben bei Hegel kennengelernt haben, auf den gesellschaftlichen Menschen angewendet objektiv eine inhaltliche Ausdehnung erfährt, da die in der Gesellschaft sich vollziehende Bewegung der Materie von viel komplizierterer Beschaffenheit ist als etwa die in der Physik. Solche Komplikationen verändern das Wesen des Ansich nicht. Es ist aber trotzdem notwendig und berechtigt, sie in der Darstellung gesellschaftlich-menschlicher Verhältnisse in Betracht zu ziehen. Es ist wichtig, in diesem Fall die Objektivität hervorzuheben. Denn das gesellschaftliche Leben produziert ununterbrochen und mit Notwendigkeit auch subjektive Reflexe der Beziehungen von Raum und Zeit, die bereits nicht mehr oder nicht vollständig das wirkliche Ansich treffen, deren Wahrheit nur mehr in ihrer menschlichen, in ihrer subjektiven Notwendigkeit liegen kann. Hier muß in konkreten Fällen eine genaue kritische Scheidung vor sich gehen, denn auf dem Boden der – freilich gesellschaftlich bedingten – Subjektivität ist eine fetischisierende Tendenz ebenso möglich wie eine defetischisierende. Diese große Skala der Unterschiede muß sorgfältig in Betracht gezogen werden, wenn wir auf das Gebiet des Ästhetischen übergehen, und die Bedeutung von Kategorien wie Quasizeit und Quasiraum daraufhin untersuchen, welche Rolle sie in der sich zum Werk organisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit spielen. In der Periode, als die Kantsche fetischisierende und metaphysische Trennung von Raum und Zeit die Philosophie beherrschte, war es Sitte, die Künste nach diesem Schema in Raumkünste und Zeitkünste einzuteilen. Eine Polemik dagegen erübrigt sich hier, die Frage mußte nur darum überhaupt erwähnt werden, weil für eine oberflächliche Betrachtung sich der Anschein ergeben könnte, als hätte die Wichtigkeit, die wir dem homogenen Medium in dem Prozeß des Zum-Kunstwerk-Werdens der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zuschreiben, etwas mit einem solchen Systematisierungsprinzip der Künste zu tun.

Es ist freilich wahr, daß jedes homogene Medium – gänzlich oder überwiegend – entweder einen räumlichen oder einen zeitlichen Charakter hat. Ja der Reinigungsprozeß, den es an den unmittelbaren Wahrnehmungen des ganzen Menschen der Alltagswirklichkeit vollzieht, wirkt – unmittelbar und vorerst – in dieser Richtung. Wir haben jedoch Kantianische Vertreter solcher Anschauungen, wie Fiedler, gerade deswegen kritisiert, weil sie bei

dieser Unmittelbarkeit des homogenen Mediums stehengeblieben sind und seine erste Unmittelbarkeit zum letzten Prinzip erstarren ließen. Wenn wir gegen solche Anschauungen polemisierend von einem Einströmen der konkret möglichen Totalität der Inhalte und Kategorien in das homogene Medium sprachen, so meinten wir nicht zuletzt auch dieses Moment; daß nämlich etwa die räumlich-visuelle Homogenität des malerischen oder die zeitlich-auditive des musikalischen Mediums nicht eine starr-metaphysische Gegenüberstellung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit in der Weise in sich schließt, daß, wenn die eine als Basis der Homogenität gesetzt ist, damit die andere gänzlich aus der Sphäre des Gestaltens ausscheiden müßte. Im Gegenteil. Die Hauptforderung an alle nicht auf abstrakten Formprinzipien basierenden, also mehr als bloß dekorativen Künste ist das Schaffen einer »Welt«, ein solches Fixieren der widergespiegelten Wirklichkeit, daß die das Werk aufbauenden, vollendenden Bestimmungen zu einem abgeschlossenen und abgerundeten konkreten und sinnfälligen Abbild der Totalität der objektiven Bestimmungen der Wirklichkeit werden. Natürlich führt das homogene Medium einer jeden Kunst zu einer quantitativen und qualitativen Auswahl, die die Reproduktion gewisser Bestimmungen ausschließt, ihnen verschiedene Funktionen zuweist. (Man denke an den Unterschied der Rolle des Zufalls in Novelle und Drama.) Diese Möglichkeit der Auswahl, des Ausscheidens und des Hervorhebens hat aber einerseits bei einer jeden Kunst einen anders gearteten konkreten Spielraum und andererseits gibt es bestimmte Kategorien, ohne welche eine »Welt« überhaupt nicht gestaltet werden könnte, die deshalb bei aller Verschiedenheit an Betonung, Funktion, hierarchischer Stelle etc. aus keinem homogenen Medium völlig ausgeschaltet werden können. Dazu gehört auch der raum-zeitliche Charakter der objektiven Wirklichkeit. Es ist also ein fruchtbarer dialektischer Widerspruch, daß jedes primär und unmittelbar räumlich-visuelle homogene Medium ebenso eine Quasizeit in die Totalität seiner Welt einzufügen hat, wie es kein zeitliches Medium gibt, das ohne Spuren eines Quasiraums seine »Welt« aufzubauen imstande ist. Für Malerei und Skulptur hat Lessing im Laokoon dieses Problem aufgeworfen. Er geht dabei von dem fruchtbaren Widerspruch der bildenden Künste aus, daß sie aus der »immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick« wiedergeben können. Er behandelt dabei – seiner konkreten Aufgabe entsprechend – zwei Themen. Das erste ist die Ablehnung des Erfüllungsmoments als Gegenstands der Darstellung. Diese höchst interessante Frage wird uns noch in anderen Zusammenhängen beschäftigen; sie ist auch viel allgemeiner als jene, mit der wir es jetzt zu tun haben. (Goethe

behandelt sie als Gegenstand der Dichtung, bezeichnenderweise ganz in demselben Sinn wie Lessing für die Plastik.) Das zweite Thema ist aber unser gegenwärtiges. Lessing sagt: »Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt¹.« Die Einheit der Gegensätze, die Malerei und Skulptur in ihrem Wertschaffen verwirklichen, ist also eine derartige Aufhebung der Zeitlichkeit, daß in der allein zur Gestalt werden- den Gegenwart deren konkretes Wesen als Ergebnis der Vergangenheit und als Ausgangspunkt der Zukunft aufbewahrt bleibe.

Im philosophischen Denken ist dieses Problem bei den Eleaten, in den Antinomien Zenons, aufgetaucht, und Hegel hat darin, mit Recht, den Anfang der Dialektik, der Widersprüchlichkeit der Bewegung, erblickt. Eine klare dialektische Fassung erhielt das Problem gedanklich erst, als es von Zenon auf philosophische Höhe erhoben wurde, und die Geschichte der Philosophie zeigt, wie oft es später ins starr Metaphysische heruntergezerrt wurde. Aber auch vom Standpunkt der unmittelbaren Visualität ist die Frage keineswegs so einfach und selbstverständlich, wie unser praktisches Alltagsleben es sich zumeist vorstellt. Da man es dort überall mit sich bewegenden Gegenständen zu tun hat, da man von Sekunde zu Sekunde den Übergang von Vergangenheit über Gegenwart in die Zukunft erlebt, sieht man den dabei auftretenden Widerspruch der sichtbaren Unmittelbarkeit des Augenblicks nicht. Wir haben in früheren Darlegungen, bei der Ablehnung der photographischen Widerspiegelung schon im Alltag, darauf hingewiesen, wie fremd, starr und unlebendig, ja unwirklich die meisten Photographien erscheinen, obwohl sie – ebenso wie die Abbilder, die sich auf der Retina spiegeln – mechanisch treue Kopien des betreffenden Augenblicks sind. Noch deutlicher wird dies sichtbar, wenn man an Momentphotographien schneller Bewegungen denkt, deren Mehrzahl als geradezu grotesk »unmöglich« wirkt, obwohl an der mechanischen Treue der Widerspiegelung kein Zweifel möglich ist. Das ist der unmittelbar sinnliche, der visuelle Aspekt des Ausspruchs von Zenon: »Der fliegende Pfeil steht.«

Der von Hegel immer wieder betonte abstrakte Charakter der sinnlichen Unmittelbarkeit äußert sich hier darin, daß der einzelne, bloß unmittelbar visuell wahrgenommene Augenblick seine wesentlichen objektiven Bestimmungen, seine Genesis aus der Vergangenheit, seine genetische Funktion für die Zukunft in dieser seiner sinnlich-sichtbaren Unmittelbarkeit nicht notwendig

¹ Lessing: Laokoon, I. Teil, Kapitel 3.

zu offenbaren imstande ist, d. h. daß es zufällig ist, ob diese Bestimmungen an seiner unmittelbaren Erscheinung visuell hervortreten oder verborgen bleiben. Als Reproduktion der Totalität des Phänomens, diesmal des Augenblicks als Moment der Bewegung, läßt die Photographie, bei aller mechanischen Treue und Exaktheit in ihrer Fixierung, gerade die entscheidenden objektiven Komponenten verschwinden. (Die sogenannte künstlerische Photographie ist bestrebt, jene – mehr oder weniger seltenen – Augenblicke auszuwählen und festzuhalten, in denen diese Bewegung sinnlich sichtbar wird.) Will die bildende Kunst zu einer Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit gelangen, so muß im abgebildeten sichtbaren Augenblick die Totalität jener Bestimmungen, die die Bewegung konstituieren, enthalten sein, d. h. es muß im homogenen Medium der reinen Sichtbarkeit eine entsprechende Aufhebung des Widerspruchs gefunden werden. Die Bewegung muß also eine Darstellung erhalten, in welcher ihr Woher und ihr Wohin, ohne das allein gestaltbare Momentane des Augenblicks zu zerstören, unmittelbar erlebbar, ihre Qualität, Richtung und ihr Wesen evozierend sinnfällig werden. Erst wenn alle diese Bestimmungen in das homogene Medium der Sichtbarkeit einströmen und von ihm zu eigenen organischen Bestandteilen verarbeitet werden, kann es – nach Aufhebung der ersten Unmittelbarkeit – jene zweite ästhetische Unmittelbarkeit erschaffen, in welcher alle fetischisierten Formen des Alltags und des Denkens in bezug auf die Bewegung vernichtet sind. Daß Lessing in der Beschreibung dieses Phänomens mit erkenntnistheoretischen und psychologischen Kategorien des 18. Jahrhunderts arbeitet, vermindert nicht sein Verdienst, diese Frage klargestellt zu haben; sogar sein Terminus vom »fruchtbaren Augenblick« bleibt auch heute brauchbar und richtungsweisend¹. Denn die Fruchtbarkeit des gestalteten Augenblicks ist – und zwar sowohl für den Schöpfer wie für den Rezeptiven – nur die subjektive Seite der objektiv im Werk zu erreichenden Totalität der Bestimmungen. In dieser Totalität der Bestimmungen spielt aber, wie unsere Analyse gezeigt hat, die Umsetzung der Quasizeit in das homogene Medium der reinen Sichtbarkeit eine nicht unbeträchtliche Rolle. Dies ist die objektive Seite unseres Problems. Die bildenden Künste zeigen aber auch einen subjektiven Aspekt, der so eng mit der Struktur des Werks, mit seiner Funktion, die Evokation zu leiten, zusammenhängt, daß wir ihm

¹ »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.« Ebd.

hier unbedingt einige Worte widmen müssen. Auch Lessing kommt darauf zu sprechen, wenn er am mehrmals angeführten Ort sagt, daß die Werke der bildenden Kunst nicht nur erblickt, sondern lange und wiederholt betrachtet werden. Schon der Ausdruck *betrachtet* bringt ein Moment der Zeitlichkeit zumindest in die ästhetisch notwendige Rezeptivität hinein. Lessings Zeitgenosse Hemsterhuis analysiert die physiologisch-psychologische Notwendigkeit einer solchen die Zeitlichkeit involvierenden rezeptiven Verhaltensart bei Werken der bildenden Kunst. »Sie wissen, mein Herr«, schreibt er in seinem »Brief über die Skulptur«, »daß infolge der Anwendung der Gesetze der Optik auf die Struktur unseres Auges, wir in einem Augenblick eine distinkte Idee fast nur von einem sichtbaren Punkt haben können, der sich auf unserer Retina klar abbildet; wenn ich also eine distinkte Idee von einem ganzen Objekt haben will, muß ich mein Auge entlang der Kontur des betreffenden Objekts gleiten lassen, damit alle Punkte, die diese Kontur bilden, sukzessiv vom Auge mit Klarheit wahrgenommen werden; am Schluß verbindet die Seele alle diese elementaren Punkte und erwirbt die Idee der gesamten Kontur. Nun aber ist es sicher, daß diese Verbindung ein Akt ist, zu welchem die Seele Zeit braucht, und zwar desto mehr Zeit, je weniger das Auge geübt ist, Objekte so wahrzunehmen¹.« Daß Hemsterhuis den Prozeß etwas vereinfacht (gewissermaßen geometrisch) beschreibt, daß er eine Synthese nur für den Abschluß anerkennt und das permanente Synthetisieren während des Sehens vernachlässigt etc., ändert nichts daran, daß hier das Grundphänomen, von welchem Lessing spricht, seinem zentralen Wesen nach richtig beschrieben ist. Aber lange vor beiden hat bereits Leonardo da Vinci, allerdings vom Standpunkt des Schaffenden und nicht des Rezeptiven, sich mit diesem Problem befaßt. Er gibt »dem Malerjungen« die folgende Lehre: »Wir wissen klar, daß das Sehen eine der schnellsten Tätigkeiten ist, die es gibt und in einem Punkte zahllose Formen wahrnimmt; nichtsdestoweniger faßt es nicht mehr als eine Sache auf einmal . . . So sage ich auch zu Dir, den die Natur zu dieser Kunst hinneigt, wenn du wahre Kenntnis von den Formen der Dinge haben willst, beginne bei den Einzelheiten von ihnen, und nicht zur zweiten gehe, ehe Du die erste gut im Gedächtnis und in der Übung hast, und wenn Du anders tust, wirst Du die Zeit wegwerfen und wahrhaftig sehr das Studium verlängern².« Obwohl es sich hier um dasselbe Problem der Beziehung der

¹ Hemsterhuis: a. a. O. Band I, S. 17.

² Leonardo da Vinci: a. a. O. S. 164 f.

menschlichen Visualität zum fixierten Abbild eines Augenblicks handelt, könnte man vielleicht einwenden: das Werk verewige eben einen solchen Augenblick und es sei ästhetisch völlig gleichgültig, wie es entstanden sei; es sei zwar empirisch feststellbar, daß die Entstehung eines jeden Werks Zeit erfordere, dies habe jedoch nichts mit dem ästhetischen Wesen des Werks zu tun. Solche Einwände erweisen sich jedoch als hinfällig, wenn man bedenkt, daß im schöpferischen Prozeß dieselbe Beziehung des Menschen zur sichtbaren Wirklichkeit zum Ausdruck kommt wie in dem der Rezeptivität, daß also den einander ergänzenden Beschreibungen von Leonardo und Hemsterhuis von entgegengesetzten Aspekten aus derselbe fundamentale Tatbestand zugrunde liegt. Darum muß die Komposition des Werks selbst diesen Prozeß nicht nur in Betracht ziehen, sondern ihren ganzen Aufbau, ihr ganzes Beziehungssystem darauf gründen.

Wir haben dieses Problem bereits gestreift, als wir von dem tiefgreifenden Zusammenhang zwischen der Komposition und ihrer Funktion, die evokative Wirkung bei dem Rezeptiven entsprechend zu leiten, sprachen. Man erinnere sich an das damals über die Architektur Gesagte, nämlich, daß die Ganzheit eines Architekturwerks prinzipiell nicht mit einem Blick simultan wahrnehmbar ist, daß also die künstlerische Komposition (nicht die bloß technische, die man an Abrissen etc. studieren kann) und die visuelle Gestaltung eines Außen- und Innenraums und ihrer organischen Beziehung zueinander sich nur aus der Kontinuität und Synthese solcher zeitlich aufeinanderfolgenden Aufnahmeakte zusammensetzen kann. Es ist deshalb – wir wiederholen es – nicht eine äußerliche oder gar zufällige Konsequenz der architektonischen Komposition, daß man sie sich nur so aneignen kann, sondern ihre wesentliche Beschaffenheit ist gerade darauf angelegt, eine solche ineinander übergehende, einander stärkende, vertiefende Folge von einzelnen Raumerlebnissen zu evozieren, von jedem einzelnen Punkte aus dieser Erlebnisse so zu leiten, daß die sinnliche Synthese des Ganzen, als Gestalt eines äußeren und inneren Raumes in einer bestimmten visuell-emotionellen Qualität und Einzigartigkeit im Rezeptiven entstehe.

Diese Erkenntnis des Leitens muß auch den Betrachtungen von Lessing und Hemsterhuis in bezug auf Malerei und Plastik hinzugefügt werden, um ihre richtig fundierenden Bemerkungen abzurunden. Ja man kann sagen, daß in diesen Künsten die Funktion des Leitens womöglich noch deutlicher zutage tritt als in der Architektur. Denn es gehört zum Wesen der Architektur, die die künstlerische Raumgestaltung stets mit dem Schaffen eines realen Raums für konkrete gesellschaftliche Zwecke vereinigt, daß ihre Gebilde, von den

verschiedensten Ausgangspunkten beginnend, sich mitunter auf tief verschiedene Teilaspekte beschränkend, doch evokative Wirkungen hervorzubringen vermögen. Bild und Plastik schreiben aber dem Rezeptiven weitaus imperativer vor, wie er an sie heranzutreten hat, und diese Bestimmung des Generalaspekts diktiert zugleich eine bestimmtere, wenn auch keine in allgemeine Regeln zusammenfaßbare Reihenfolge jener Einzelakte der Betrachtung, die im Gesamterlebnis dieser Werke visuell-synthetisch zur Einheit erhoben werden, um zur rezeptiv-ästhetischen Reproduktion der objektiven Komposition des betreffenden Werks zu gelangen.

Wir haben in unseren bisherigen Betrachtungen zwar bloß die einfache Bewegung in ihrer objektiv dialektischen Struktur untersucht, es ist jedoch ohne weiteres einleuchtend, daß in den komplizierteren Komplexen und Systemen von aufeinander bezogenen Bewegungen letzten Endes derselbe fruchtbare Widerspruch obwaltet, daß also bei einer näheren Analyse solcher verwickelteren Strukturen für den uns jetzt allein interessierenden Gesichtspunkt sich philosophisch nichts wesentlich Neues ergibt. Natürlich erwächst daraus ein zentrales Problem der konkreten Untersuchung für die visuell gestaltenden Kunstarten, für die spezifischen Unterschiede von Malerei, Rundplastik, Relief etc. in bezug auf die für jede besonders geltenden Gesetze des Leitens; für unser gegenwärtiges Problem muß jedoch der bloße Hinweis auf solche Differenzierungen genügen. Nur um an einem Beispiel Inhalt und Richtung derartiger Zergliederungen anzudeuten, sei an die von uns in anderen Zusammenhängen angeführte Betrachtung Wölfflins über das Links-Rechts-Problem in der Malerei erinnert.

Hervorzuheben ist ferner, daß dieser ganze Komplex von Gesichtspunkten sich auf die Gegenständlichkeiten reproduzierende, »Welten« schaffende bildende Kunst bezieht. Die subjektive, aber als subjektiv notwendige, in der objektiven Werkstruktur fundierte Quasizeit gehört wesentlich diesem Gebiet an. Die abstrakten – geometrischen oder auf der Weiterbildung des Geometrischen basierenden – Gestaltungen der Visualität gehen wesentlich auf eine mehr oder weniger rein dekorative Wirkung aus. In einer solchen ist das simultane Erfassen des Werks in seiner Ganzheit qualitativ weitaus vollkommener möglich, als bei einer aus Gegenständen und aus ihren real gegenständlichen Beziehungen geschaffenen »Welt«. Das Verfolgen der einzelnen Details, das naturgemäß auch hier notwendig und berechtigt ist, hat also bei den geometrischen Ornamenten keinen Quasizeitcharakter. Sowohl das Ganze wie seine Teile sind, schon durch ihre wesentliche Fundiertheit im Geometrischen, durch die dekorative Wesensart ihrer Verknüpfung und Totalität aus

dem Fluß der Zeit herausgehoben. Daß jedem Gebilde der visuellen Künste auch eine solche mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz zur dekorativen Wirkung innewohnt, kompliziert freilich das Problem des Leitens in ihnen, da die beiden Aspekte, der dekorative und der eine »Welt« von Gegenständen schaffende, zur völligen Einheit konvergieren müssen; die konkrete Analyse dieser Zusammenhänge gehört jedoch in die Theorie dieser Kunstarten und muß dort für jede besonders aufgeworfen und gelöst werden. Hier kam es bloß auf die allgemeine Formulierung dieses Problems an, auf den Nachweis der Existenz von objektiver wie subjektiver Quasizeit, auf ihre Funktion im Welt-schaffen dieser Künste, auf ihren Anteil – freilich vor allem der objektiven Quasizeit – an der defetischisierenden Wirksamkeit der Kunst. Das Problem des Leitens der Rezeptivität wirft für die Künste, deren homogenes Medium zeitlich ist, das Problem des Quasiraums auf. Der erste Anschein würde nun dafür sprechen, daß, im Gegensatz zu der eben behandelten Lage, wo es sowohl eine objektive wie eine subjektive Quasizeit gab, wir es hier nur mit einem subjektiven Quasiraum zu tun hätten. Wir glauben jedoch, daß man in solchen Fällen sich nicht von einem Analogisieren leiten lassen und die Entsprechungen, auch wenn sie Kontraste sind, nicht mechanisch überspannen darf. Da der Zeit gegenüber die Widersprüche der Bewegung anscheinend nicht in Erscheinung treten, muß hier eine Entsprechung zu der von uns festgestellten objektiven Quasizeit der bildenden Künste fehlen. Es sei hier nur ergänzend bemerkt, daß man in keiner Kunst, deren homogenes Medium wesentlich zeitlich ist, etwas der geometrischen Ornamentik Analoges vorfinden kann. Der Quasiraum, mit dem wir es hier zu tun haben, kann dementsprechend nur einen subjektiven Charakter besitzen: er ist eine notwendige Folge jenes Leitens der Rezeptivität, mit der eine sich im homogenen Medium der Zeit bewegend künstlerische Komposition unbedingt arbeiten muß. Indessen ist dieser Widerspruch hier doch nicht vollständig verschwunden. Der von Zenon formulierte unmittelbare Widerspruch von Ruhe und Bewegung in der Bewegung ist ein derart fundamentaler Tatbestand, daß er auch von seinem zeitlichen Aspekt aus wahrnehmbar bleiben muß. Der Unterschied ist vielleicht am besten so faßbar: vom Raume aus betrachtet scheint das Moment der Ruhe, der Beharrlichkeit das Übergewicht zu haben, und die dialektische Einheit kann erst durch die künstlerische Einführung des Vorher und des Nachher ihre wahrheitsgemäße Gestalt erlangen. Dagegen erreicht rein zeitlich betrachtet die Bewegtheit eine absolute, unbeschränkte Geltung. Man stößt hier in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit auf den Widerspruch von Heraklit: »Man kann nicht

zweimal in denselben Fluß steigen.« Die Aufgabe der ästhetischen Widerspiegelung ist hier, den Momenten der Ruhe (der Beharrlichkeit, der Kontinuität) im Wechsel zu ihrem Rechte zu verhelfen. Der Unterschied der Aspekte und der homogenen Medien, in denen die ästhetische Widerspiegelung den Widerspruch und seine Lösung in Anschauung bringt, hat zur Folge, daß räumlich betrachtet eine objektive Quasizeit entsteht, während ihre Erscheinungsweise in der Zeitlichkeit einen subjektiven Charakter erhält. Damit bleibt jedoch der objektive Ursprung aufbewahrt: diese Subjektivität trifft die objektiven letzten Kompositionsprinzipien des Werks selbst, während jene bloß eine rein rezeptive Aneignung der fertigen Struktur des Werks ist. Die innere Zusammengehörigkeit von subjektivem Quasiraum und reiner Zeitlichkeit wie objektiver Quasizeit in der entsprechenden Räumlichkeit beruht darauf, daß die entgegengesetzt formulierten Widersprüche von Zenon und Heraklit – letzten Endes – auf denselben Sachgehalt gerichtet sind, daß sie von entgegengesetzten Gesichtspunkten, mit entgegengesetzten Voraussetzungen doch dieselben Fetischisierungen der Unmittelbarkeit dialektisch auflösen. Eine ähnliche Aufgabe ist – getrennt marschierend, vereint schlagend – dem räumlichen und zeitlichen homogenen Medium in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gestellt.

Die hier fundamentale Tatsache, daß die Rezeptivität einer zeitlichen Kunst – nehmen wir vor allem die Musik, das dabei Auszuführende kann aber, *mutatis mutandis*, auch auf die Literatur angewendet werden – unmöglich aus einem bloßen Nacheinander der Erlebnisse bestehen kann, ist selbstverständlich und wurde dementsprechend fast immer hervorgehoben. Wir erinnern bloß an unsere Bezugnahme auf N. Hartmanns Anschauungen, der das Problem des Leitens gerade für die Musik sehr genau ins Auge faßt und darum die immer zugleich vorwärts- und rückwärtsweisende Beschaffenheit seiner einzelnen momentanen Elemente richtig in den Vordergrund stellt. Selbstverständlich sucht er auch die dabei notwendig entstehende Einheit; er will aber als Idealist, wie wir gesehen haben, nicht anerkennen, daß sie etwas mit dem sinnlichen Hören zu tun haben könnte. Wenn er nun sagt: »diese Einheit ist zwar immer noch eine zeitliche, aber kein Zugleichsein¹«, so hat er eine bestimmte und wichtige Seite des Phänomens richtig berührt. Er erkennt richtig, daß die Einheit eine zeitliche bleiben muß – auch die Quasi-

¹ N. Hartmann: *Ästhetik*, a. a. O. S. 117.

zeit der bildenden Künste bewegt sich im Medium der Räumlichkeit und bleibt dieser inhärent, aber das glatte Leugnen des Zugleichseins entfernt die lebeneinflößende Dialektik aus seinen Darlegungen: es handelt sich dabei nämlich um die Einheit des Zugleichseins und des Nichtzugleichseins. Für das Subjekt, das sich so vom Werk geleitet in der Zeit bewegt, entstehen, freilich mit wichtigen Modifikationen, ähnliche Widersprüchlichkeiten wie bei jeder Bewegung. Als Entsprechungen, die auf sehr tiefe Parallelitäten weisen, deren Charakter als Verstärkung, Abschwächung oder Vorbehalt, als Pathos oder Ironie etc. nur im strengsten Aufeinanderbezogensein zeitlich getrennter Momente zur Geltung gelangen kann (und zwar so, daß die zeitliche Trennung, ihr Nacheinander, die Stelle eines jeden in diesem Nacheinander ebenso zu ihrem Wesen gehört wie das durch diese intime Bezogenheit geschaffene Nebeneinander), müssen sie eine widerspruchsvolle Synthese des Nacheinander und des Nebeneinander ununterbrochen produzieren, evokativ machen. Daß in dieser Einheit der Widersprüche das Moment des Nacheinander das Übergreifende ist, daß das Vorher und Nachher der Momente – ohne ihr Wesen zu vernichten – unaufhebbar, unaustauschbar bleiben muß, zeigt eben an, daß dieses Nebeneinander nicht die Widerspiegelung eines realen Raumes sein kann, sondern bloß ein Quasiraum innerhalb des zeitlichen homogenen Mediums der Musik.

Es ist, so glauben wir, nützlich, wenn wir diesen Widerspruch dadurch beleuchten, daß wir einen extrem entgegengesetzten Versuch seiner Lösung heranziehen. Hermann Broch betrachtet es als seine denkerische Aufgabe, die Zeit, die er als mit dem Tode verknüpft auffaßt, zu vernichten. Diese nach seiner Anschauung tiefste Bestrebung des Menschen drückt auch die Musik aus: »Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum. Selbst die Musik, die bloß in der Zeit ist und die Zeit erfüllt, wandelt die Zeit zum Raume...¹« Die Bedeutung der Musik liegt darin begründet, daß »hier die unmittelbare Transformation der Zeit in den Raum, die Transformation des Zeitablaufes in ein räumlich-architektonisches Gebilde stärker denn anderswo zu Bewußtsein kommt«. Diese Zeitaufhebung »ist das Erkenntniszentrum der Musik. Denn die Architekturierung des Zeitablaufes, wie sie von der Musik vollzogen wird, diese unmittelbare Aufhebung der zum Tode hineilenden Zeit, ist auch die unmittelbare Aufhebung des Todes im Bewußtsein der Mensch-

¹ H. Broch: *Essays*, Zürich 1955, Band II, S. 10.

heit¹.« Es ist hier nicht unsere Aufgabe, uns mit der Weltanschauung von Broch auseinanderzusetzen. Wir können hier bloß feststellen, daß seine Tendenz, die Musik philosophisch als reine Räumlichkeit zu interpretieren, ein Höhepunkt der modernen fetischisierenden Tendenzen ist. Denn das, was wir den Quasiraum der Musik nennen, will gerade die Universalität der Musik in der Widerspiegelung der Wirklichkeit hervorheben; will zeigen, daß die unmittelbar auf reines Hören, auf reine Zeitlichkeit angelegte Musik ihrem Wesen nach doch ein Abbild der Totalität der Wirklichkeit ist, eine »Welt« im strikt ästhetischen Sinn. Quasiraum in der Musik (und Literatur), Quasizeit in den bildenden Künsten zerstören also bereits in der Vorhalle, wo die Entfaltung der gesamten künstlerischen Welt vor sich geht, in der ästhetischen Reproduktion des Verhältnisses, in dem der Mensch mit seinen Sinnen zu seiner Umwelt, zu ihren Einwirkungen auf seine Innerlichkeit steht, die fetischistische Trennung von Raum und Zeit, die gerade in unseren Tagen infolge der Struktur- und Bewegungstendenzen der kapitalistischen Gesellschaft auf die Spitze getrieben wird. Der scheinbare Tiefsinn Brochs ist nur eine avantgardistische Kehrseite jenes akademistischen Formalismus, der jeden Gehalt aus der Musik entfernen will. So wie im Leben, nach Gottfried Kellers Worten, sich nüchterne und trunkene Philister herumtreiben – und keiner ist besser als der andere –, so treffen sich in der heutigen Kunsttheorie Akademismus und Avantgardismus als objektive Verbündete dabei, Fetischisierungen in das ästhetische Denken hineinzutragen.

Der Gedanke des Quasiraums in der Musik und in der Literatur hat also nichts mit jenen uralten Tendenzen zu tun, die, von gewissen mathematischen Elementen in der Theorie der Musik ausgehend, ihr Wesen in einem mystischen Geometrisieren suchen. Für die Entwicklung von Pythagoras bis Keppler war dies aus den damaligen Wachstumsbedingungen der Theorie historisch verständlich; man suchte für die stark empfundene, aber philosophisch nicht fundierbare Objektivität der Musik eine kosmische Begründung. Schon bei Schelling sind Vergleiche wie: »Die Architektur bildet notwendig nach arithmetischen, oder weil sie die Musik im *Raume* ist, nach geometrischen Verhältnissen« nicht mehr als ein geistreiches, aber leeres Gedankenspiel, das im bekannten Aphorismus von der Architektur als »erstarrter Musik« gipfelt². Hegel hat richtig gezeigt, daß für die Zeit keine Geometrie als

¹ Ebd. S. 99.

² Schelling, Wk. a. a. O. I. V. S. 576 und 593.

desanthropomorphisierende Widerspiegelung möglich ist, und hat damit solchem Analogisieren den philosophischen Boden entzogen. Daß es heute immer wieder auftaucht, hat die oben angedeuteten gesellschaftlichen Gründe. Und es ist eine große Freude für den Verfasser, darauf hinweisen zu können, daß Thomas Mann im »Faustus« solche bei der Hauptfigur nicht selten auftretenden Experimente wie z. B. die einer »kosmischen Ordnung« für eine nicht hörbare Musik stets mit überlegener Ironie als Symptome solcher abwegigen modernen Tendenzen behandelt.

Der Quasiraum der Musik kann also nur dann einen ästhetischen Sinn erhalten, nur dann die Mission der Fetischzerstörung auf seinem Gebiet erfüllen, wenn das von ihm geschaffene Nebeneinander eben nur als Moment des zeitlichen Nacheinander wirksam wird. Eine solche Beschränkung bedeutet aber unvergleichlich mehr als das von uns eingangs erwähnte Moment der Stelle im zeitlichen Ablauf, das Wirksamwerden der Unumkehrbarkeit der Zeit. Wir haben früher in anderen Zusammenhängen das Wort von Marx »Die Zeit ist der Raum der menschlichen Entwicklung« zitiert und betont, daß es sich dabei nicht bloß um eine Metapher handelt. Die der Zeit innewohnende eindeutige Richtung beinhaltet schon für die unorganische Natur die Unumkehrbarkeit bestimmter Vorgänge; für die organische Natur und erst recht für die Welt des Menschen schlägt diese Tendenz ins Qualitative um: das zeitlich Spätere enthält in sich die Bestimmungen des Vorangegangenen, jedoch in einer aufgearbeiteten, bereicherten, vertieften Weise, so daß die faktische oder erinnerungsmäßige Wiederkehr eines früheren Moments, die Kontrastierung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen den spezifischen Gehalt einer Entwicklung, im Gegensatz zu einer bloßen Bewegung erhält. Diese Grundtatsache der Rolle der Zeit im Leben der Menschen spiegelt sich in den Künsten mit einem zeitlich homogenen Medium, nämlich Musik und Literatur, ab. In dieser Entwicklung, also im Zeitablauf, besteht das übergreifende Moment der Widerspiegelung, da er ja ein bestimmender Faktor des Lebens ist. Um aber eine solche Entwicklung bewußt machen zu können – und ihr Selbstbewußtsein gestaltet ja die Kunst – müssen die Meilensteine und Wendepunkte dieses Weges sinnfällig evokativ deutlich werden. Indem der Quasiraum dieser Künste, der – wir wiederholen – ein bloßes Moment der Zeitlichkeit, des zeitlichen Ablaufs der Entwicklung bleibt, das zeitliche Nacheinander innerhalb seiner Reichweite als ein Nebeneinander erscheinen läßt, schafft er jene Vergleichsmöglichkeiten, jene Kontraste zwischen Vorher, Jetzt und Zukunftsperspektive, an denen man das Wesen des aus der Entwicklung entsprungenen Neuen wirklich und allseitig als solches erkennen und

erleben kann. Wenn also in der Musik ein Motiv, eine Melodie wiederkehrt, so ist das nie eine Wiederkehr schlechthin; vielmehr ist das Gegenwärtigwerden seiner früheren Erscheinungsweise nur ein Sprungbrett dazu, um das radikal Neue und Veränderte in der neugeschaffenen Lage unzweideutig erscheinen zu lassen. Adorno hat diesen Charakter des Quasiraums in der Musik, ohne diesen Terminus zu gebrauchen, gut beschrieben: »Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen großen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloß geometrischen Symmetrieverhältnissen. Die mächtigsten Formwirkungen Beethovens hängen daran, daß ein Wiederkehrendes, das einmal als Thema bloß da war, nun als Resultat sich enthüllt, und damit ganz veränderten Sinn annimmt. Oftmals wird durch solche Wiederkunft auch die Bedeutung des Vorhergehenden erst nachträglich gestiftet¹.«

Damit wird das Gemeinsame an Quasiraum und Quasizeit – einerlei ob sie subjektiv oder objektiv sind – ganz deutlich. Für jede weltschaffende Kunst ist es eine Frage von schicksalhafter Bedeutung, daß sie wirklich die Welt als Ganzes widerspiegle, daß deren dialektische Einheit und Vielfältigkeit nicht nur im gestalteten Inhalt, sondern auch in den gestaltenden Formen zum Ausdruck gelange; daß das Werk, das mit dem Anspruch, eine »Welt« zu sein, auftritt, sich nicht auf einen inhaltlich fetischisierten Ausschnitt oder auf einen formal fetischisierten Aspekt beschränke. Über bestimmte komplizierte Kategorien, deren ästhetische Umarbeitung eine solche Funktion für das Werk garantiert, haben wir bereits, wenn auch nicht ausdrücklich auf dieses Problem bezogen, gesprochen und werden wir in späteren Betrachtungen noch ausführlich sprechen. Hier sei nur noch hervorgehoben, daß, eben weil die Kunst in ihren weltschaffenden Tendenzen auf sinnliche Evokation eingestellt sein muß, gerade solche elementaren Kategorien wie Raum, Zeit und Bewegung als unerläßliche Vorbedingungen einer jeden möglichen Wirkung in Betracht zu ziehen sind. Jede Kunst ist das Abbild des Menschenlebens, der Entwicklung der Menschheit. Und da die raum-zeitliche Bestimmtheit des Daseins, die Koexistenz beider in jeder Lebensäußerung die objektive Grundlage einer jeden menschlichen Existenz ist, da andererseits die homogenen Medien der Künste eine Differenzierung nach Räumlichkeit und

¹ Th. W. Adorno: *Dissonanzen*, Göttingen 1956, S. 110 f.

Zeitlichkeit imperativ vorschreiben, müssen diese Medien selbst dafür sorgen, daß ihre Differenzierung nicht wieder in eine fetischhafte Trennung ausarte.

II *Die unbestimmte Gegenständlichkeit*

Die weitaus bestimmtere Inhaltlichkeit der Literatur macht die konkrete Erscheinungsweise des Quasiraums in ihr viel komplizierter. Da jedoch hierbei, philosophisch angesehen, keine prinzipiell neuen Fragen auftauchen, verzichten wir auf ihre Analyse und wenden uns jenem Problem zu, das wir in der Formulierung dieser Differenz bereits angedeutet haben, dem Problem der Bestimmtheit bzw. Unbestimmtheit der Gegenständlichkeit in der ästhetischen Sphäre. Das Problem selbst in seiner allgemeinsten Fassung ist auch hier, wie in allen inhaltlich wichtigen Fällen, kein spezifisch ästhetisches. Für das alltägliche und sogar für das wissenschaftliche Denken hat jede Bestimmung einen doppelten Charakter: einerseits muß sie die wesentlichen Momente des betreffenden Gegenstandes annähernd richtig widerspiegeln und möglichst unzweideutig auf den Begriff bringen, andererseits wird unter der unendlichen Anzahl der Eigenschaften etc. der Objekte eine Auswahl nicht nur nach ihrem sachlich-objektiven Gewicht getroffen. Die Art der Auswahl wird auch von jenem praktischen oder erkenntnistmäßigen Ziel determiniert, dem die betreffende Bestimmung zu dienen hat. Natürlich hängt die Richtigkeit der Bestimmung vor allem von dem Erfüllen der ersten Bedingung ab, aber die Praxis der Wissenschaften zeigt wiederholt, daß sie gezwungen sein können, auch objektiv richtige Bestimmungen umzuarbeiten, weil sie für die betreffende Wissenschaft teils überflüssige Züge, Merkmale etc. enthalten, teils gerade jene ungenügend umreißen, die für die jeweils wichtigen Problemkomplexe entscheidend sind. Im Alltagsdenken, das nur allzuoft mit Bestimmungen ad hoc zu arbeiten gezwungen ist, tritt diese Komponente verständlicherweise noch deutlicher hervor.

Zusammenfassend bedeutet all dies, daß jede richtige Bestimmung, ohne ihre Deutlichkeit und Eindeutigkeit einzubüßen, ja geradezu als Schutz für diese, auch Elemente der Unbestimmtheit an sich haben muß. Die Überbestimmtheit kann sehr wohl zum Hindernis der Theorie und Praxis werden, während eine richtige Unbestimmtheit zwar die Irrwege abschneidet, aber mit demselben Akte einen sonst schwer erreichbaren Spielraum für künftige Entwicklungen

schaft, ein fetischistisches Erstarren zu Dogma und Vorurteil verhindert. Lenin hat im »Empirio-kritizismus« sehr klar über diese Art der Bestimmung gesprochen. Er faßt seine Betrachtungen über relative und absolute Wahrheit zusammen und zieht daraus die hier für uns wichtigen methodologischen Konsequenzen: »Kurz gesagt, geschichtlich bedingt ist jede Ideologie, aber unbedingt ist, daß jeder wissenschaftlichen Ideologie (im Unterschied z. B. zur religiösen Ideologie) eine objektive Wahrheit entspricht, eine absolute Natur. Ihr werdet sagen: diese Unterscheidung zwischen relativer und absoluter Wahrheit sei unbestimmt. Ich antworte darauf: diese Unterscheidung ist gerade »unbestimmt« genug, um die Verwandlung der Wissenschaft in ein Dogma im schlechten Sinne dieses Wortes, d. h. in etwas Totes, Erstarrtes, Versteinertes zu verhindern, sie ist aber zugleich »bestimmt« genug, um sich auf das Entschiedenste und Unwiderruflichste von Fideismus und Agnostizismus, vom philosophischen Idealismus und von der Sophistik der Nachfolger Kants und Humes abzugrenzen¹.«

Man sieht: es handelt sich hier um eine grundlegende Tatsache der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die sich aus der Widersprüchlichkeit zwischen der unendlichen Zahl der Bestimmungen der objektiv seienden Gegenstände und Zusammenhänge und zwischen ihrer Bezogenheit auf jene Beschränkungen ergibt, die die Grenzen seiner eigenen Natur sowie die Begrenztheiten seiner praktischen Zielsetzungen dem Menschen diktieren. Es ist wiederum selbstverständlich, daß eine derart fundamentale Konstellation auch in der ästhetischen Widerspiegelung eine entsprechende Rolle zu spielen hat. Ja, sie muß hier womöglich noch bedeutsamer werden, weil der Kunst das relative Überschreiten der anthropologischen Bedingtheiten der menschlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit durch die desanthropomorphisierende Methode der Wissenschaften prinzipiell versperrt ist. Und zwar nicht bloß als faktische Schwäche, wie dies im Alltagsleben oft der Fall ist, sondern gerade als Quelle der spezifischen Leistungsfähigkeit der Kunst. Die anthropologischen Grenzen des Menschen müssen in ihr zu positiven, fruchtbaren Kräften werden; jene Entwicklung, die in unserer ästhetisch transformierten Sinnlichkeit unzweifelhaft stattgefunden hat, stellt immer eine Intensivierung etc. innerhalb ihres Bereichs dar. Weiter muß als wichtiger Unterschied zu Wissenschaft und Alltag auf den prinzipiell definitiven Charakter eines jeden Kunstwerks hingewiesen werden. Die Bestimmungen in Wissenschaft und Alltags-

¹ Lenin: Werke, a. a. O. Band XIII, S. 124 f.

leben werden durch die Praxis ununterbrochen kontrolliert und korrigiert, die Fixierungen haben deshalb – ebenfalls prinzipiell – stets einen provisorischen, umwälzende oder partielle Veränderungen einkalkulierenden Charakter. Natürlich ist das Entstehen der Kunstwerke ebenfalls einem solchen Prozeß unterworfen, das ist aber eine Spezialfrage des schöpferischen ästhetischen Verhaltens, die wir im zweiten Teil ausführlich untersuchen werden. Ist jedoch das Kunstwerk einmal entstanden, so ist es seinem Wesen nach etwas Endgültiges, oder es ist als Kunstwerk gar nicht vorhanden. Das bedeutet, daß die Anforderung an das genaue Funktionieren der Bestimmungen noch höher gespannt sind, als in anderen Gebieten. Endlich müssen wir das ganze Problem auch vom Gesichtspunkt des Pluralismus der Kunstarten und der Kunstwerke ins Auge fassen. Die qualitative Verschiedenheit der homogenen Medien in den Kunstarten, bis hinunter zu ihrer individuellen Beschaffenheit in jedem einzelnen Kunstwerk, bringt hier spezifische Differenzierungen hervor. Um bereits oft Ausgeführtes in neuem Zusammenhang kurz zusammenzufassen: die Art der Bestimmungen in der ästhetischen Sphäre weist zwar genau formulierbare Prinzipien auf, kennt aber keine allgemeine, allgemein anwendbare Regel.

In einem Brief an Goethe hat Schiller diese Frage in bezug auf die Literatur sehr klar aufgeworfen: »Vorderhand scheint mir, daß man mit großem Vortheile von dem Begriff der *absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes* ausgehen könnte. Es würde sich nämlich zeigen, daß alle, durch eine ungeschickte Wahl des Gegenstandes, verunglückte Kunstwerke an einer solchen Unbestimmtheit und daraus folgender Willkürlichkeit leiden... Verbindet man mit diesem Satz nun den anderen, daß die Bestimmung des Gegenstandes jedesmal durch die Mittel geschehen muß, welche einer Kunstgattung eigen sind, daß sie innerhalb der besonderen Grenzen einer jeden Kunstspezies absolviert werden muß, so hätte man, deucht mir, ein hinlängliches Kriterium, um in der Wahl der Gegenstände nicht irregeleitet zu werden¹.« Daß Schiller hier von der Gegenstandswahl spricht, die sowohl dem Schaffensprozeß wie erst recht dem fertigen Werk vorhergeht, vermindert nicht das Verdienstvolle seines Gedankengangs, im Gegenteil steigert es. Denn er weist damit auf die Wahrheit hin, daß die richtige ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit früher ansetzen muß, als bei der künstlerischen Arbeit im eigentlichen Sinne, sie muß schon in der Auswahl des Stoffes, ja im »vorkünstlerischen« Erleben der Wirklichkeit eine aktive Rolle spielen, damit der Formungs-

¹ Schiller an Goethe, 15. IX. 1797.

prozeß brauchbare Halbfabrikate vorfinde. Das Wichtige und Bahnbrechende in diesen Bemerkungen Schillers ist vor allem, daß er die »absolute Bestimmtheit des Gegenstandes« an die spezifischen Bedingungen der einzelnen Kunstarten knüpft, d. h. daß nach seinen Anschauungen die »absolute Bestimmtheit des Gegenstandes« in der Dramatik etwas qualitativ anderes bedeutet als in der Epik, im Roman etwas anderes als in der Novelle usw. Es ist leicht zu erkennen, daß wir darin dieselbe Struktur der Bestimmungen wiederfinden, die wir soeben ganz allgemein für jede Widerspiegelung und für jede an sie anschließende Praxis feststellen konnten. Indem Schiller die Möglichkeiten und Anforderungen der einzelnen Kunstarten an jene Stelle setzt, die im Alltag das teleologische Moment des Handelns einnimmt, hat er die spezifische Methodik der Bestimmungen in der ästhetischen Sphäre genau umrissen. Freilich ist ihm in dieser Frage Lessing vorangegangen. Ist doch ein wesentlicher Inhalt seines »Laokoon« die Grenzsetzung zwischen Literatur und bildender Kunst in dieser Hinsicht. Wenn bei ihm das Problem der Beschreibung und ihr Bekämpfen als Ausdrucksmittel der Literatur im Vordergrund steht, so ist es nicht schwer, darin die Bezüge auf das uns jetzt Interessierende zu entdecken. Nimmt man die berühmtesten Beispiele aus seiner Argumentation – den Szepter des Agamemnon, den Schild des Achilles, Helena und die trojanischen Greise –, so sieht man seine Hauptabsicht vollkommen klar: ein Gegenstand der Literatur, der in der Malerei mit allen Eigentümlichkeiten seines unmittelbaren, dinghaften, sinnlichen Daseins erscheinen müßte, wird literarisch zum bloßen Element einer bestimmten Handlung. Das bedeutet nun vor allem, daß die Gegenstände in der Literatur nicht in ihrem einfachen Ansich vorkommen dürfen, sondern als gegenständliche Vermittlungen der menschlichen Beziehungen, der sie verwirklichenden Handlungen; dies ist insbesondere bei der Analyse des Szepters deutlich sichtbar. Schon hier ist es klar, daß Lessing, ohne noch unseren Fetischbegriff zu kennen, hier gegen die Fetischisierung der literarisch widerspiegelten Wirklichkeit kämpft. Denn in der Literatur stehen Mensch und menschliche Beziehungen im Mittelpunkt der von ihr geschaffenen Welt. Nicht nur in jener längst veralteten und vergessenen beschreibenden Literatur, gegen welche Lessing seine unmittelbaren Angriffe richtet, verschwindet das Wesentliche des menschlichen Daseins und Schicksals im Unkraut der fetischgewordenen Objekte seines Tuns, der Begebenheiten seines Lebens, sondern auch im modernen Naturalismus der Zolaschule, bei Adalbert Stifter, bis zu den avantgardistischen Vorkämpfern der Montage einer verdinglichten Welt wie Dos Passos und bis zum allerneuesten »Dingroman« vom Typus Alain Robbe-

Grillet. Diese Polemik trifft also ein künstlerisches Zentrum der entfetischisierenden Mission der Literatur. Aber diese Funktion hängt zugleich unmittelbar mit unserem jetzt behandelten Problem der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der gestalteten Gegenständlichkeit zusammen. Das Szepter Agamemnons bleibt seiner sinnlich unmittelbaren Gegenständlichkeit nach weitgehend unbestimmt, dagegen haben wir, infolge der Geschichte seines Entstehens, seiner Rolle im Leben der Gesellschaft etc. und einiger weniger Lichtstrahlen, die sein sinnliches Sein andeuten, ein für die evokative Reproduktion der Gesamtlage hinreichend deutliches Bild auch von seiner Objektbeschaffenheit.

Vielleicht noch klarer tritt die Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit in der von Lessing analysierten Helenaszene zutage. Hier hebt er besonders hervor, daß sich bei Homer überhaupt nichts Konkretes über das Aussehen Helenas vorfindet; dieser stellt bloß dar, wie ihre Schönheit auf die trojanischen Greise wirkt. Wenn dies nun etwas verallgemeinert wird – und wir werden gleich sehen, daß wir dazu das volle Recht haben –, so stehen wir vor der auf den ersten Anblick paradoxen Lage, daß gerade das große Gedicht, dessen Dauerwirkung sicher in erster Linie auf dem Sinnfälligmachen des menschlichen Innenlebens beruht, auf die Gestaltung der äußeren Erscheinungsweise seiner Gestalten einfach verzichten kann, selbst in solchen Fällen, in denen, wie gerade bei Helena, die Schönheit der entscheidende Faktor des sich in der Handlung verkörpernden Schicksals ist. Diese scheinbare Paradoxie verliert etwas von ihrer anfänglichen Härte, wenn man bedenkt, daß das Drama, mit Ausnahme des letzten Halbjahrhunderts, nie Beschreibungen seiner Gestalten gab, diese aber dennoch über Jahrtausende hindurch im Bewußtsein der Menschheit lebendig blieben. Ja sogar, um von den modernen Szenenanweisungen gar nicht zu sprechen, in den seltenen Fällen, wo der Dialog die äußere Erscheinung der Helden angibt, konnte diese sich nicht immer jenem Bild gegenüber, das aus der Handlung selbst entsprang, durchsetzen; die Königin sagt über Hamlet im letzten Aufzug: »Er ist fett und kurz von Atem«, ohne damit das lebendige Hamletbild im geringsten beeinflussen zu können. Scheinbar ist die moderne Art der Epik, mit ihren breiten und ausführlichen Beschreibungen über die von Lessing geschilderte Art Homers hinausgegangen. Wenn man aber die Sachlage genau untersuchte, würde man zu überraschenden Resultaten gelangen und finden, daß etwa die Anziehungskraft der Romanfiguren, wo sie wirklich lebendig gestaltet sind, der der Homerischen Helena oft nahekommt, allerdings – was dem nicht widerspricht – durch einige sinnliche

Blitzlichter etwas konkreter sinnfällig gemacht. Aber auch ein so bewußt produzierender, so stark versinnlichender Erzähler wie Thomas Mann, hat es in seinem »Faustus« strikt abgelehnt, die beiden Hauptgestalten äußerlich erkennbar zu machen. Er gibt darüber eine auch theoretisch sehr interessante Erklärung in seiner Studie über die Entstehung dieses Romans: »... merkwürdigerweise, gab ich ihm kaum ein Aussehen, eine Erscheinung, einen Körper. Die Meinen wollten immer, daß ich ihn beschreibe, daß ich, wenn schon der Narrator nur ein gutes Herz und eine zitternd aufzeichnende Hand bleiben müsse, doch wenigstens seinen und meinen Helden sichtbar machen, physisch individualisieren, anschaulich wandeln lassen sollte. Wie leicht wäre das gewesen! Und wie geheimnisvoll unzulässig, in einem noch nie erfahrenen Sinn unmöglich war es doch wieder! Unmöglich auf andere Art, als es die Selbstbeschreibung Zeitbloms gewesen wäre. Ein Verbot war hier einzuhalten – oder doch dem Gebot größter Zurückhaltung zu gehorchen bei einer äußeren Verlebendigung, die sofort den seelischen Fall und seine Symbolwürde, seine Repräsentanz mit Herabsetzung, Banalisierung bedrohte¹.« Es ist dabei bemerkenswert, daß Thomas Mann für die Nebenfiguren desselben Romans ein Beschreiben »im pittoresken Sinn« zugibt.

Nichts wäre falscher, als aus solchen gewichtigen Tatsachen eine unsinnliche Abstraktheit der Dichtung zu folgern. Die wenigen Beispiele aus der bedeutendsten Dichtung, die wirklich von solcher Beschaffenheit sind (etwa Alfieri), können keine allgemeine Beweiskraft haben. Heute ist sich bereits jeder darüber im klaren, daß eine solche Auffassung der griechischen Literatur den ästhetischen Tatbeständen nicht entspricht. Es wäre lächerlich, die sinnliche Gestaltungsmacht Homers oder der Tragiker in Zweifel zu ziehen. Dann taucht jedoch die Frage auf: woher die Lebendigkeit der Gestalten, wenn ihre sinnliche Erscheinung unbestimmt bleibt? Die negative Kehrseite gibt darauf noch keine Antwort, obwohl durch diese der Spielraum einer solchen Lebendigkeit bis zu einem gewissen Grade konkreter wird. Das 19. Jahrhundert hat insbesondere die literarische Darstellung des sinnlichen Äußeren auf eine hohe Stufe der technischen Vollendung erhoben. Wenn wir jedoch die Gegenfrage stellen, welche Gestalten Zolas, der ein echter Virtuose in der Beschreibung dieses sinnlichen Äußeren war, noch heute lebendig im Bewußtsein der Menschen leben, so werden wir sicher die Antwort erhalten: gar keine; höchstens Nana bleibt in Erinnerung als eine flach-pittoreske Allegorie

¹ Thomas Mann: Gesammelte Werke, Berlin 1955, Band XII, S. 237.

des Paris im zweiten Kaiserreich. Es zeigt sich also vorerst – was bereits bei der Fetttheit und Kurzatmigkeit Hamlets erhellt wurde –, daß in sehr vielen Fällen eine derartige genaue Darstellung keine wirkliche Bestimmung ist, vielmehr eine – überflüssige – Überbestimmung.

Solche kommen natürlich auch im Alltag und in der Wissenschaft vor. In diesen können sie zu Hemmungen oder Störungen des weiteren Forschens werden. Auch im Alltag wirkt sich die Überbestimmung negativ aus, zumeist jedoch als einfache Überflüssigkeit, die die Praxis oft beiseite wirft. Dasselbe geschieht natürlich auch in der Literatur. Da jedoch die Überbestimmtheit, mit allen Folgen des Überflüssigen, einen festen Bestandteil des Werks, ja zuweilen ein Prinzip seiner Gestaltungsweise bildet, ist diese Frage lange nicht so einfach wie im Alltag. Das, was für das Kunstwerk – freilich in einem sehr weiten Sinne – nicht notwendig ist, ist in den meisten Fällen nicht einfach überflüssig sondern belastend, ja störend. Auch hier darf man sich freilich keinen metaphysisch-starren Gegensatz vorstellen. Wir haben früher an Hand einer selbstkritischen Äußerung Musils über den Unterschied von Spannen und Fesseln in der den Rezeptiven leitenden Funktion des Kunstwerks gesprochen. Musil selbst erkennt an, daß das bloße Fesseln in weitaus schwächerer Weise das Leiten des Rezeptiven zu bewerkstelligen imstande ist als das Spannen. Auch hier ist die Ursache unschwer feststellbar: die Spannung ist die seelische Form, in welche das homogene Medium der epischen und dramatischen Dichtungsarten den Rezeptiven versetzt, welche sein Verhalten als ganzen Menschen der objektiven Wirklichkeit gegenüber in das des Menschen ganz des konkreten Kunstwerks überführen soll. Wenn er von dem Werk bloß gefesselt wird, steht er zu ihm als zu einem herausgerissenen Stück der Wirklichkeit, d. h. er gibt sich nicht dem Strom der Dichtung hin – da ein solcher ja gar nicht vorhanden ist –, erlebt nicht eine »Welt« des Dichterischen, ein gestaltetes Abbild der Wirklichkeit in ihrer Totalität (sub specie des gegebenen homogenen Mediums) und so das Zentralproblem des jeweiligen konkreten Kunstwerks. Dieses zerfällt vielmehr in bloß kausal mehr oder weniger locker verbundene Stücke, auf die der Rezipiente – je nach ihrem geistig-künstlerischen Niveau – interessiert, gleichgültig oder ablehnend reagiert. Das Erreichen des Musilschen Fesselns könnte also bestenfalls eine Permanenz der Interessiertheit erzielen, nicht die evokative Kontinuität der echt künstlerischen Wirkung.

Wir befinden uns mit diesen Betrachtungen noch immer im Bereich der Problems der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der Gegenstände der Literatur. Nur muß sein konkreter Inhalt noch etwas mehr verallgemeinert werden.

Wir sind von Lessings Beispielen ausgegangen, in denen dieses Problem als das der sinnlichen Darstellung der äußeren Erscheinungsweise der Objekte gefaßt wurde. Es ist aber ohne weiteres einleuchtend, daß die dabei erzielten künstlerischen Ergebnisse für die gesamte Gegenstands- und Formwelt der Dichtung gelten. Es handelt sich, bei vollzogener Verallgemeinerung, um die Philosophie der Details in der Literatur. Und zwar sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht. Wir erinnern dabei an die von Lenin hervorgehobene Funktion der Unbestimmtheit in einer dem Wesen nach richtig gefaßten Bestimmung: an die Vermeidung des Dogmas, der Erstarrung (der Fetischisierung) bei genauer Grenzziehung dort, wo dies der Gehalt der betreffenden Bestimmung vorschreibt. Künstlerisch angesehen hat diese Lage die Folge, daß alle jene Fragen, die mit der zentralen Absicht des wesentlichen Problems nicht organisch zusammenhängen, aus der Darstellung einfach ausscheiden, selbst dann, wenn sie rein logisch oder rein historisch betrachtet diesem zugehören würden. Diese Feststellung gibt uns die Möglichkeit, den Umkreis des Behandelten weiter zu ziehen, als es die bisher betrachteten Lessingschen Beispiele tun. So tadelt Hegel, wie wir gesehen haben, an Shakespeare, daß er die Thronberechtigung Macbeths – die in den Chroniken enthalten ist – fortläßt. Nun hat Shakespeare in seinen großen Tragödien die Auflösung der feudalen Welt gestaltet; nicht die Tatsachen, die Begebenheiten, die konkret-kausalen Zusammenhänge – das war der Inhalt des Zyklus über den Krieg der Rosen –, sondern die großen Typen des Untergangs, ihre Leidenschaften und Schicksale, den großen historischen Hintergrund und Untergrund des Verfalls, die Konturen des kommenden neuen Menschen: die Geschichtsphilosophie und nicht die Chronik des absterbenden Feudalismus. Darum spielen keine persönlich subalternen Ursachen, die Hegel ihm unterschiebt, eine Rolle dafür, daß Macbeths Legitimität im Dunkeln bleibt, sondern der gewichtige geschichtsphilosophische Grund, daß von der Warte aus, von der Shakespeare diesen Prozeß überblickt, ein kleinlicher Gesichtspunkt wie die Legitimität überhaupt nicht vorkommen kann.

Hegels Bemerkung ist nicht so sehr als konkretes Fehlurteil interessant, vielmehr als ein erstes Auftauchen einer höchst problematischen Gedankenrichtung des 19. Jahrhunderts: der Übermotivierung. Wie und wieweit die darin sich ausdrückenden Tendenzen für die Wissenschaft mitunter auch fruchtbar werden konnten, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Sicher ist, daß die Literatur mit überbestimmten (und dichterisch überflüssigen) Motivierungen belastet wurde, die der Komposition des Ganzen und der Teile ihre Schlankheit nehmen mußten, ohne den dichterischen Gehalt wirklich schwerwiegen-

der zu machen. Wir werden uns wieder auf ein Beispiel beschränken. Romeo erblickt Julia – und die Tragödie ist da; keinem Menschen fällt es ein, die Frage aufzuwerfen, warum er sich gerade in sie verliebt hat. Ein so bedeutender Dramatiker wie Hebbel wirft aber bei ähnlicher Gelegenheit diese Frage doch auf. Er vergeudet einen ganzen Akt seiner »Agnes Bernauer« darauf, die unwiderstehliche Schönheit seiner Heldin »zu motivieren«, wo doch – dramatisch betrachtet – die schlichte Tatsache, daß der bayerische Herzog Albert sich in das schöne Bürgermädchen verliebt und sie heiratet, als Grundlage für den Konflikt vollständig genügt hätte. Noch deutlicher ist diese Lage in Zolas »Germinal«. Wenn dort inmitten des Grubenunglücks Etienne Lantier Chaval totschißt, so wäre ihre Rivalität, die Zerstörung des Lebensglücks von Etienne durch Chaval unter diesen Umständen eine völlig hinreichende Motivierung der Tat. Daß Zola hier den erblichen Alkoholismus Etiennes als entscheidendes Motiv bringt, verwandelt, eben wegen der Überbestimmtheit, die Tragödie in einen Schulfall der Pathologie. Mit solchen Übermotivierungen, Überbestimmtheiten der dichterischen Gegenständlichkeit ist die Literatur seither voll. Wenn wir sagen, daß damit die Schlankheit der Linienführung gestört wird, so drücken wir uns in einer einseitig formalen Weise aus. Das Fehlen dieser Schlankheit resultiert daraus, daß die Schriftsteller den echt dichterischen, entfetischisierenden Blick über das ganze Leben verloren haben, daß sie deshalb unter die entscheidenden Ordnungsprinzipien ihrer Werkwelten Bestimmungen aufnehmen, die den fetischistischen Vorurteilen ihrer Zeit angehören – wie die Allmacht der pathologischen Vererbung bei Zola – und deshalb ein konsequentes künstlerisches Zuendegestalten der widergespiegelten Welt immer wieder hemmen oder geradezu verhindern. Solche fetischisierenden Vorurteile sind natürlich je nach Periode verschieden; zur Zeit ihrer Herrschaft und allgemeinen Verbreitung werden sie geradezu als Gestaltungsersatz verwendet, indem ihr einfaches Vorhandensein Illusionen über eine oft gar nicht vorhandene ästhetische Bestimmtheit erweckt. Mehr oder weniger rasch treten aber andere Fetische in den Vordergrund und die »große« oder »avantgardistische« Kunst von gestern erscheint heute als starr, leblos und leer. Natürlich ist das entgegengesetzte Extrem ebenso schädlich. Das prinzipielle und völlige Fehlen der Motivierung, wie in der »action gratuite« Gides ergibt zwar eine formale Schlankheit, aber zugleich eine nihilistische Unbestimmtheit der gesamten weltanschaulichen Atmosphäre des Werks, eine Konturlosigkeit der Gestalten und Situationen etc. Bestimmtheit und Unbestimmtheit sind also Funktionen der jeweiligen konkreten intensiven Totalität des Werks (des

Genres), lassen sich ebensowenig auf »Regeln« zurückführen wie andere echt ästhetische Kategorien, ohne deshalb ihre eindeutige Gesetzmäßigkeit zu verlieren.]

Neben solchen qualitativen Momenten der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit muß nun kurz auch der quantitativen gedacht werden. Hier tritt das Problem des Details noch offenkundiger in den Vordergrund, obwohl es klar ist, daß die bisher angeführten Beispiele mit dieser Frage ebenfalls eng zusammenhängen. Denn es genügt, an die frühere Gegenüberstellung von Shakespeare und Hebbel zu denken, um einzusehen, daß die Art, in welcher jeder von ihnen die Entstehung einer großen Liebe im Konflikt mit der Gesellschaft darstellt, auf Quantität und Qualität der Details den stärksten Einfluß ausüben muß. Wenn wir jetzt auf die Quantität der Details eingehen, so ist ebenfalls klar, daß von einer einfachen quantitativen Vergleichung nie die Rede sein kann. Stile und Künstlerpersönlichkeiten unterscheiden sich darin in höchst ausgeprägter Weise, und es gibt Fälle, in denen ein großer Reichtum an Details, wie etwa bei Dickens oder Gottfried Keller, im künstlerischen Sinne als genau abgewogen gelten kann, während bei anderen, die in bezug auf Details viel zurückhaltender sind, sich ein Überschuß im Sinne der Überflüssigkeit vorfinden kann, wie bei Hebbel und zuweilen bei Schiller. Das führt wieder zur Philosophie der Details zurück. Ein Detail ist nur dann künstlerisch völlig berechtigt, wenn es einen Charakter, eine Situation etc. von einer neuen, mit dem Hauptproblem, wenn auch noch so vermittelt, zusammenhängenden Seite beleuchtet, wenn es etwas von ihrem Wesen zur Erscheinung bringt, das sonst verhüllt geblieben wäre. Die Quantität wird also nur auf die letzten Intentionen des Werks bezogen ästhetisch sinnvoll. Sie läßt sich in dieser Bezogenheit sehr wohl ästhetisch rational behandeln, und die Entscheidung über richtige Proportioniertheit, dürftige Bestimmtheit oder falschen Überfluß kann jeweils aus den Prinzipien eindeutig abgeleitet werden. Aber – um bereits Gesagtes zu wiederholen – gerade die ästhetische Rationalität der Prinzipien schließt den Pluralismus der Stile und Werke ein und schließt eben deshalb jede abstrakt-allgemeine Regel apriori aus.

Daß diese letzten Feststellungen für Malerei und Plastik vollständig gelten, bedarf wohl keines ausführlichen Beweises. Gerade hier ist auf den ersten Blick evident, daß es z. B. bei van Eyck ebensowenig überflüssige Details gibt wie bei Manet. Ebenso klar ist es, daß überall die allgemeine Konzeption der Zeit, des Stiles, des Künstlers darüber entscheidet, welche Details als bestimmend für die Gegenständlichkeit im Kunstwerk betrachtet werden und

andererseits welche realen Bestimmungen der wirklichen Gegenständlichkeit für das Kunstwerk in Unbestimmtheit verbleiben können, ja sollen. Diese allgemeine Konzeption der Gegenständlichkeit, die jeweils von den verschiedensten Faktoren determiniert ist (ihre Skala bewegt sich von der Weltanschauung bis zur momentan erzielten technischen Fertigkeit), schließt in konkreten Fällen ganze Komplexe der abstrakt möglichen Details aus, z. B. den modifizierenden Einfluß von momentanen Beleuchtungseffekten auf die Farbgebung, die die sichtbare Gegenständlichkeit konstituiert, während gleichzeitig und von der jeweiligen Konzeption dem Wesen nach bestimmt, andere Komplexe in den Vordergrund treten müssen. Ist mit alledem immer wieder dem Künstler ein verschieden großer Spielraum der möglichen Detailgestaltungen aufgegeben, so ist selbstverständlich, daß das, was wir das quantitative Problem des Details genannt haben, immer nur innerhalb eines solchen realen Spielraums auftauchen kann.

Dieser unmittelbar gegebene Problemkomplex zeigt jedoch beim näheren Zusehen allgemeinere Aspekte des Problems von Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Objekte in den bildenden Künsten. Ganz allgemein formuliert lautet die Frage so: während in der Literatur die Dialektik des Äußeren und Inneren sehr kompliziert und verschlungen erscheint und darum weder als Determinante noch als Kriterium figurieren kann, erblicken wir jetzt dieses Verhältnis in einer von der Sache selbst höchst vereinfachten Weise; nämlich so, daß die bildenden Künste unmittelbar nur das Äußere zu gestalten imstande sind, was sie jedoch seit jeher so tun, daß das künstlerische Formwerden des Äußeren zwangsläufig das Innere evoziert. Das ist bereits bei den Abbildungen zu magischen Zwecken der Fall, und das Entstehen von bildenden Künsten, die sich von den magischen oder religiösen Zielsetzungen, von der Evokation magischer oder religiöser Inhalte emanzipierten, kann an diesem abstrakt allgemein betrachteten Tatbestand nichts Wesentliches ändern. Wenn allerdings die Verallgemeinerung nicht ganz abstrakt vollzogen wird, wird der sehr wesentliche Unterschied von allegorischer oder immanent gestaltender (nach der Terminologie der Goethe-Zeit: symbolischer) Darstellung sichtbar: je nachdem, ob das Innere des Gehalts mit dem Äußeren der Gestaltung, mit dem sichtbar gewordenen System von Figuren, Gegenständen etc. unmittelbar identisch ist, so daß nach Hegels Worten »was innerlich ist, auch äußerlich vorhanden ist und umgekehrt¹«, oder das Innerliche den Anspruch

¹ Hegel: Enzyklopädie, § 139.

auf eine selbständige Existenz erhebt, unabhängig von seiner visuellen Verkörperung, mit dieser nur mehr oder weniger locker verknüpft. Wir betrachten hier immer den ersten Weg als normal für das Ästhetische und das Allegorisieren als ein Abweichen von seinen wesentlichen Normen. Eine philosophische Begründung dieser These kann erst das letzte Kapitel bringen.

Mag aber das Verhältnis des Äußeren zum Inneren als noch so eng und intim gefaßt werden, für die bildenden Künste bleibt die Lage bestehen, daß ihr homogenes Medium nur dem Äußeren eine völlig bestimmte Gestalt zu geben vermag, wobei diese Bestimmtheit aller oben angedeuteten oft an sich tiefgreifenden Unterschiede in ihrem Sinnfälligwerden von dieser Warte aus als bloße Unterarten zusammengefaßt werden müssen. Das Innere kann nur durch das Äußere vermittelt zum Ausdruck kommen und muß so einer unaufhebbaren Unbestimmtheit anheimfallen. Will man dieses Verhältnis ästhetisch richtig begreifen, so muß man sich klarmachen, daß damit die vollständige ästhetische Bestimmtheit des Kunstwerks unangetastet bleibt. Die Mona Lisa Leonardos oder eine Landschaft Ruysdaels sind gleicherweise künstlerisch völlig bestimmt, obwohl über den inneren Gehalt besonders der ersteren ganze Bibliotheken verschiedener Auslegungen vorliegen. Und es wäre oberflächlich, beschränkt-artistisch auf alle diese divergenten Interpretationen hochmütig herabzublicken und zu vermeinen, die visuell-malerische Bestimmtheit käme ästhetisch allein in Betracht. Freilich ist ein großer Teil solcher Auslegungen feuilletonistisches Geschwätz, voll von falschem Lyrismus und leerem »Tiefsinn«. Man darf aber nicht vergessen, daß auch dies eine unvermeidliche Folge der ästhetisch notwendigen evokativen Wirkung der Kunst ist. Es gilt genau zu unterscheiden, die Kriterien zu finden und herauszuarbeiten, wo es sich dabei bloß um eine Selbstdarstellung der rezeptiven Individualität handelt und wo um legitime Versuche, sich jenem Spielraum der unbestimmten Bestimmungen gedanklich anzunähern – den, wie wir gesehen haben und noch sehen werden, die Gestaltungsweise einer jeden Kunst notwendig zustande bringt –, also um Versuche, die Objektivität des Werks, seinen wirklichen Gehalt so vollständig wie möglich gedanklich und gefühlsmäßig zu erfassen. Es gehört zum Wesen der Kunst und zu ihrer ästhetischen Wirkung, daß letztere an Bestimmtheit notwendig gespalten ist; daß der visuellen Bestimmtheit des Äußeren eine menschlich-seelische Unbestimmtheit des Inneren entsprechen muß, die freilich, wie schon dargelegt, objektiv keineswegs völlig unbestimmt ist, sondern sich innerhalb eines künstlerisch konkret umschriebenen Spielraums bewegt. Und es ist zu sagen, daß Werke, denen das letztere völlig oder weitgehend fehlt, bei aller

eventuellen technischen Vollendung doch leer wirken, während es andererseits für die größten Werke charakteristisch ist, daß dieser ihr Spielraum der Unbestimmtheit des Inneren weiterausgreift, energischer in die Tiefe weist, als der der durchschnittlichen Werke. Man braucht gar nicht an Hamlet oder Faust zu denken; auch in der bildenden Kunst ist es keineswegs zufällig, daß diese Tendenzen gerade bei Leonardo, Michelangelo und Rembrandt am deutlichsten wahrnehmbar sind.

Will man diesen Zusammenhang richtig verstehen, so muß man wieder einen Blick auf die Gedanken und Gefühle des Alltags werfen. Wäre das dialektische Verhältnis des Äußeren und Inneren, ihre letzthinnige Identität bei aller Widersprüchlichkeit ihrer Erscheinungsweisen nicht eine objektive Tatsache des Lebens, so wäre ein Verkehr unter den Menschen unmöglich. Ihre Widerspiegelung im Bewußtsein des Menschen muß naturgemäß auch ein mehr oder weniger angemessenes Abbild der objektiv dialektischen Struktur enthalten. Das Moment der Unbestimmtheit, das für die Beziehungen der Menschen untereinander in der Deutung des Äußeren (hier natürlich Taten, Äußerungen etc. mitinbegriffen), im Versuch, daraus das Innere zu ergründen, existiert, bleibt darum unaufhebbar. Das, was man im Alltag Menschenkenntnis nennt, ist in vielen Fällen etwas äußerst Unsicheres, und wo sie Ergebnisse liefert, ist deren Quelle eine durch Kumulierung von Erfahrungen und Beobachtungen erreichte synthetische individuelle Fähigkeit in der Behandlung von Einzelfällen. (Über die psychologische Seite dieser Frage wird in anderen Zusammenhängen noch ausführlich die Rede sein.) Die bisherigen Verallgemeinerungen, von Lavater bis Klages, sind ziemlich ergebnislos verlaufen, aber auch wenn eine wirklich wissenschaftliche Verallgemeinerung entstehen würde, könnte sie nur den Spielraum der Unbestimmtheit einengen, in ihm konkrete Orientierungspunkte aufzeigen; die kategorielle Vorherrschaft der Einzelheiten bliebe aber doch unaufhebbar. Denn die Lage ist hier eine etwas andere als in der Anwendung der Ergebnisse der biologischen und medizinischen Wissenschaft auf den ärztlich zu diagnostizierenden Einzelfall. Hier, wo der einzelne Kranke Objekt einer Subsumtion wird, wird seine Einzelheit mit der Entwicklung der Wissenschaft immer mehr einem Grenzwert angenähert. Obwohl aber seine persönliche Einzelheit gewissermaßen die Rolle einer permanenten Fehlerquelle den allgemeinen Gesetzen und Typenfeststellungen gegenüber zu spielen scheint, bleibt sie doch das letzthinnige Objekt der praktischen Medizin. Im Alltag ist aber die partikulare Singularität des Menschen Subjekt seiner Taten, an denen er mit seiner Persönlichkeit als Ganzes beteiligt ist. Und diese steht anderen, ebenso beschaffenen, aus

ebensolchen Quellen heraus reagierenden Menschen, ihren Taten, ihren Reaktionen auf Taten des anderen etc. gegenüber. Es ist also unvermeidlich und unaufhebbar, daß im Leben eine derartige Unbestimmtheit des Inneren entsteht, in manchen Fällen sogar dem eigenen Inneren gegenüber.

Das sind die groben Umrisse des Lebensfonds, von welchem aus die Unbestimmtheit des Inneren in der bildenden Kunst beurteilt werden kann. Natürlich erleidet diese Lebensgrundlage wesentliche Modifikationen durch die Kunst. Erstens ist das Äußere auf das rein Visuelle reduziert; alles andere, was im Leben diese Äußerlichkeit bildet, ist hier einfach nicht vorhanden. Zweitens hat das Verhältnis des Äußeren zum Inneren einen wesentlich verallgemeinerten Charakter. Im Leben knüpft sich dabei alles an konkrete, freilich zuweilen weit vermittelte praktische Zielsetzungen – selbst wenn von den subtilsten Fragen der Freundschaft oder Liebe die Rede ist –, dem Kunstwerk gegenüber tritt aber eine Suspension solcher Setzungen teleologischen Charakters ein. Natürlich können die Gestalten des Werks zueinander in den dramatischsten Beziehungen stehen, der Zuschauer bleibt aber, im Sinne der unmittelbaren Praxis, doch bloßer Zuschauer. Schon dadurch verliert jenes Innere, das durch das visuell gestaltete Äußere erlebbar wird, viel von seiner individuellen Partikularität; es wird in die Atmosphäre einer bestimmten Verallgemeinerung erhoben, und die künstlerische Arbeit des Typisierens findet in diesem Verhalten der Rezeptivität eine echter gewordene Bereitschaft. Drittens tritt der Rezeptive auch zu der gestalteten Gegenstandswelt (Landschaft, Tiere, Pflanzen, Interieurs etc.) in eine ähnliche Beziehung wie im Leben zu den Menschen. Die anthropomorphisierende Wesensart der Kunst kommt darin am deutlichsten zum Ausdruck, daß sie alle ihre Objekte nicht in ihrem reinen Ansichsein, sondern in ihrer Bezogenheit auf den Menschen gestaltet. Wir wissen bereits: das bedeutet keine Subjektivierung. Diese ist ein Kennzeichen der im Alltag auftretenden Stimmungen. Eine solche Stimmung umgibt etwa eine Landschaft oder ein Zimmer und sie ist natürlich teilweise von ihrer eigenen objektiven – zumeist momentanen, transitorischen – Beschaffenheit veranlaßt, ihren entscheidenden Gehalt gibt ihr jedoch das menschliche Erleben, das sich darin oder darum abspielt, dessen Vorspiel, Nachspiel oder Erinnerung sich an diese Umgebung mehr oder weniger zufällig, anlaßartig knüpft. Wenn wir nun sagen, daß die bildliche Darstellung der nichtmenschlichen Umwelt in der Kunst vermenschlicht erscheint, so ist eine derartige Beziehung in ihr nicht selten eine Voraussetzung ihrer Genesis (noch öfters eine Folge ihrer Wirkung): es wäre jedoch eine vulgarisierende Vereinfachung, hier direkte Verbindungslinien zu ziehen. Denn im strikten

Gegensatz zu den Stimmungen des Lebens ist das Menschliche hier den Gegenständen (ihrer Verknüpfung, ihrem konkreten Ensemble) inhärent. Ein beträchtlicher Teil des künstlerischen Ringens um die Wiedergabe des Objekts ist gerade vom Bestreben erfüllt, diese anthropomorphisierende Beziehung des Menschen zur Objektwelt darzustellen, jedoch so, daß diese Beziehungen rein als visuelle Eigenschaften der dargestellten Objekte, als ihre visuellen Verhältnisse zueinander in Erscheinung treten. Auch hier gilt unser Motto: sie wissen es nicht, aber sie tun es. Ob das bewußte Streben des Künstlers auf genaue Reproduktion der Objekte gerichtet ist, ob auf die einer Stimmung, auf Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit etc., kommt für dieses Problem unmittelbar nicht in Betracht. In dieser Hinsicht ist zwischen einem Interieur von Cima da Cinegliano und Vuillard kein prinzipieller Unterschied.

All dies hat zur Folge, daß das, was im Leben vereinzelt, in praktische Bestrebungen verstrickt erscheint, sich in den bildenden Künsten zur Universalität erhebt und damit in jedem Werk zur Darstellung einer in sich geschlossenen und vollendeten »Welt« wird. Die unbestimmte Gegenständlichkeit erhält aber dadurch einen qualitativ anders bestimmten Spielraum der konkreten Inhaltlichkeit als im Leben: dem Rezeptiven steht – in der Form der reinen Sichtbarkeit – eine genau bestimmte gegenständliche Welt, freilich eine Welt des Menschen, gegenüber, und die inhaltliche Beschaffenheit sowie vor allem die Art ihres visuellen Geformtseins läßt nicht bloß für jedes einzelne Werk einen verschiedenen Spielraum von Bestimmtheit und Unbestimmtheit dieses Inhalts entstehen, sondern es entspringen daraus jeweils spezifische Qualitäten dessen, was notwendig unbestimmt bleiben muß. Es ist also in der Kunst nicht mehr darum unbestimmt, weil der im Lebenskomplex engagierte zielstrebige Mensch seinen besonderen Inhalt nicht oder nicht vollständig zu ergründen vermag. Die Unbestimmtheit hat vielmehr eine sehr deutliche, freilich in den konkreten Fällen immer verschiedene Bestimmtheit: sie ist vor allem – schon in der größten Inhaltlichkeit – vom inhaltlichen Wesen des gestalteten Objektkomplexes determiniert. Die Rolle des Inhalts geht aber weit über dieses abstrakt-massive Richtungsgeben hinaus. Die Bestimmbarkeit des Unbestimmten ist bei einer Landschaft etwas anderes als bei einem Stilleben oder einer religiösen Szene. Und die spezifische Qualität der Formgebung schlägt erst recht genauer konstituierend im Inhalt um. Es genügt, an den früher herangezogenen Ausspruch Rilkes zu erinnern, daß man die Äpfel Cézannes nicht essen könnte; die grob inhaltliche Determination des Apfelstillebens konkretisiert sich zu einem scharf um-

rissenen Gedanken- und Empfindungswert, wobei aber nicht zu vergessen ist, daß auch diese Betrachtung Rilkes doch nur auf eine unbestimmte Gegenständlichkeit auftrifft. Natürlich wird diese Frage noch komplizierter, wenn das konkrete »Sujet« des sichtbar Dargestellten einen konkreten und bestimmten Inhalt hat. Ein ganzer Zweig der Kunstgeschichte, die sogenannte Ikonographie, beschäftigt sich mit diesem Problem; freilich in einer höchst abstrakten Weise. Denn wird der ikonographische Inhalt von der realen künstlerischen Gestaltung abgesondert, so wird der dadurch gewonnene Inhalt, die in den ästhetisch wirkenden Werken zur Geltung gelangende unbestimmte Innerlichkeit zu einer abstrakten Äußerlichkeit. Hegel sagt über solche abstrahierenden Trennungen richtig: »Was daher nur ein *Innerliches* ist, ist auch damit *nur* ein *Äußerliches*¹.« Das vom Wesen ablenkende Abstrahieren besteht also hier darin, daß die sich allzu selbständig machende Ikonographie vergißt: der von ihr behandelte Inhalt hat nur insofern eine Bedeutung für die Kunst, als er zu einem konkret determinierenden Faktor der konkreten Formgebung wird, wie das in stark inhaltlich bestimmten Entwicklungen der bildenden Künste, so im Mittelalter, der Fall war. Der Inhalt wird dann zu einer konkreten kompositionellen Aufgabe; er spaltet sich in Momente, die restlos in die Komposition, ins System der evokativen Formen eingehen, und in solche, die als Folge einer solchen Komposition – von ihr dem Umfang, der Intensität, der Qualität etc. nach zu einem konkreten Spielraum der inhaltlichen Erlebbarkeit des Kunstwerks gemacht – der so determinierten Unbestimmtheit anheimfallen. Diese ist aber dann keine Unbestimmtheit schlechthin mehr, sondern das dem visuell geformten Äußeren notwendig, dialektisch-widerspruchsvoll zugeordnete und ihm angehörige Innere.

Ob eine solche bestimmte Unbestimmtheit des innerlich gewordenen Inhalts überhaupt entstehen kann und wie sie entsteht, hängt ausschließlich von der Gewalt und der Art des Geformtseins in der visuellen Welt des bestimmten Äußeren ab. Eine darin obwaltende Unbestimmtheit – die freilich eine künstlerische Unfähigkeit, einen Dilettantismus etc. verrät – vernichtet geradezu auch die Sphäre des Innerlichen, läßt sie der völligen subjektivistischen Leere oder Willkür anheimfallen, indem damit die Fähigkeit des Leitens verlorengehen muß. Andererseits birgt die Überbestimmtheit der visuellen Bestimmungen ebenfalls ernste Gefahren für das unbestimmt Inner-

¹ Ebd. § 140.

liche in sich, vor allem die des Verarmens und Austrocknens. Eine solche Überbestimmtheit kann, freilich untereinander eng verknüpfte, inhaltliche und formale Grundlagen haben. Inhaltliche, indem jener Lebensinhalt, den das Bild als Ganzes ausdrückt, allzu stark konkretisiert wird. Der Vorteil der religiösen Thematik für die bildende Kunst bestand nicht zuletzt darin, daß die gestellten Aufgaben – trotz allen ikonographischen Vorschriften – letzten Endes doch so vage und allgemein gehalten waren, daß keine Überbestimmtheit entstehen mußte: die verschiedenen Pietagruppen Michelangelos zeigen, welch weiter Spielraum der Unbestimmtheit des Inneren dabei offenbleibt und wirksam wird. Erst die spätere Entwicklung, in welcher diese Inhaltlichkeit Gegenstand einer freien Wahl wird, zeigt deutlich, wo die Wege sich scheiden. Giorgiones »Drei Weisen« ist z. B. ein Bild, dessen ikonographischer Inhalt nicht bekannt ist. Dennoch ergibt die Komposition nicht nur linear, koloristisch etc. eine völlige visuelle Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit, sondern zugleich einen ungeheuren Poesiereichtum des Unbestimmten. Noch deutlicher ist dies dort zu sehen, wo der Bildinhalt unmittelbar dem Alltagsleben entnommen wird. Es genügt, auf Vermeer zu verweisen, um diese Lage deutlich zu machen. Dagegen zeigt die Malerei des 19. Jahrhunderts in solcher Thematik oft eine Überbestimmtheit, die sich der Pointe von Novellen oder Anekdoten nähert. Das Resultat ist das oben bezeichnete Verarmen und Austrocknen: die sichtbare Welt wird zur bloßen Illustration eines dem Wesen nach literarischen »Themas«. Wenn bedeutende Maler in der Zeit – es genügt an Leibl zu erinnern – diese falsche Tendenz, die eine flache Ablegerin des Allegorisierens ist, nicht mitmachen, so zeigt sich ihre malerische Überlegenheit auch in der inhaltlichen Unbestimmtheit des »Sujets«.

Darin ist aber auch der Übergang ins Formale sichtbar. Wir haben im Zusammenhang mit der Quasizeit in den bildenden Künsten den Lessingschen Begriff des fruchtbaren Moments herangezogen. Wir haben auch gezeigt, daß der Wahl solcher Momente eine defetischisierende Tendenz zugrunde liegt: sie richtet sich zugleich auf das Erfassen der Bewegung an Stelle des Stillstandes und auf eine bewegte Totalität konkreter Bestimmungen an Stelle eines einzelnen isolierten Aspekts. Es erweist sich nun – wie überall, wo wir dem Problem der Entfetischisierung begegnen –, daß diese Tendenz der Gestaltung auch in die Richtung weist, der sichtbaren Gegenständlichkeit eine solche Art von bewegter und lebendiger Bestimmtheit zu verleihen, die die notwendig unbestimmt bleibenden innerlichen Momente reich, tief und poetisch macht. Am deutlichsten ist dieser Zusammenhang vielleicht am

Reiterstandbild Marc Aurels in Rom sichtbar, im Gegensatz zu den akademischen Varianten eines äußerlich ähnlichen Motivs, wo das pathetische Erfüllungsmoment in der Bewegung das Ganze in eine frostige Allegorie jener hohlen Pomphaftigkeit, die die Monarchie des 19. Jahrhunderts eben vorgestellt hat, verwandelt. Wir sind – in einer historisch berechtigten Weise – daran gewöhnt, den Allegorismus vor allem in primitiven religiösen Phasen der Kunst zu suchen. Aber die von der sichtbaren Gegenständlichkeit unabhängige Transzendenz des Inhalts und sein gedanklicher, nicht evokativer Charakter ist, ästhetisch angesehen, weder an eine religiöse Genesis, noch an einen spekulativen (echten oder unechten) Tiefsinn gebunden. Genrehaftigkeit und dekorativer Akademismus sind in dieser Hinsicht ebenso allegorisch wie viele Werke der avantgardistischen Kunst, deren transzendenter Gehalt freilich ein »nichtiges« – oder nicht einmal nichtendes – Nichts ist. Mit den besonderen Problemen der Allegorie werden wir uns ausführlich im letzten Kapitel beschäftigen, hier müssen wir uns mit diesem Hinweis auf die historisch wie ästhetisch weitverzweigte Variabilität im Allegorisieren begnügen.

Mit einer diametral entgegengesetzten Lage haben wir es in der Musik zu tun. In ihr, in der gestalteten Tonwelt, erwächst das Innere zur denkbar höchsten Bestimmtheit, während jenes Äußere, das, wie überall, Ursache oder wenigstens Anlaß zu seinem Entstehen war, in höchster Unbestimmtheit verharren muß. Der Kontrast, der hier entsteht, ist so kraß, daß er immer wieder im Mittelpunkt der Diskussionen über das Wesen der Musik stand. Extreme Formalisten zerschneiden diesen Gordischen Knoten mit der Erklärung, daß es ein solches Moment des Unbestimmten in der Musik gar nicht gibt. Am extremsten wurde diese Auffassung von Eduard Hanslick formuliert: »Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop auf inkommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist die Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf kontrastierend, immer symmetrisch und in sich erfüllt. Der Hauptunterschied ist, daß solch unserem Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches Spielzeug¹.« Der Verfasser

¹ Zitiert bei H. Pfrogner. *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg-München 1954, S. 301 f.

dieser Zeilen hält sich nicht für kompetent, über konkret ästhetische Probleme der Musik eine fundierte Aussage zu fällen. Man braucht jedoch kein Musikkenner zu sein, um die Absurdität einer solchen Anschauung einzusehen. So ist es Hanslick keineswegs gelungen, das Ästhetische an der Musik vom sinnlos-zufälligen Spiel abzugrenzen. Es wäre vergeblich, sich dabei auf das strenge System der in der Musik wirksamen Gesetze zu berufen. Zugabe, daß das mit dem Kaleidoskop spielende Kind, im Gegensatz zum Musiker, die physikalischen Gesetze, die die vor ihm in Wirkung tretenden wechselvollen Kombinationen hervorbringen, weder kennt noch beherrscht. Aber nicht wenige Spiele bilden auch ein System von mehr oder weniger beherrschten »Gesetzen« (besser Spielregeln), und doch wäre es abwegig, sie mit einer Kunst im ästhetischen Sinne zu vergleichen, und zwar gerade deshalb, weil das Wirken der Spielregel in den Spielen diesen immanent bleibt, während in jeder Kunst ein solches System der Gesetze (Perspektive, Proportion in den visuellen Künsten, Prosodie in der Dichtung) nur ein Mittel ist, um einerseits in der Abbildung der Wirklichkeit sich dieser anzunähern, die spezifische Gegenständlichkeit der betreffenden Kunstart zu intensivieren, andererseits um die evokative Macht des Werks zu steigern, seine leitende Funktion sicherer und vielseitiger zu machen. Wie immer man zu der Frage, daß auch die Musik eine Abart der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, Stellung nimmt (wovon in einem späteren Kapitel die Rede sein wird), die zur Evokation leitende Rolle der musikalischen Komposition wird niemand bestreiten, der nur eine Ahnung von der historischen Rolle der Musik besitzt. Die antike Ästhetik stellt, auch bei sonst so entgegengesetzten Vertretern wie Platon und Aristoteles, ihre sozialpädagogische Wirkung resolut in den Mittelpunkt der Betrachtungen und es ist wieder kein Zufall, daß in unserer Epoche Tolstois »Kreutzersonate« auf diese Auffassung zurückweist, daß Thomas Manns »Faustus« in der Anerkennung eines solchen für das Schicksal der Musik entscheidenden Zusammenhangs gipfelt.

Wie immer also auch das Wesen der Musik konkret gefaßt wird, die Tatsache ihrer über das rein Formale hinausgehenden ästhetisch legitimen Wirkung wird ernsthaft kaum bestritten, wenn auch natürlich sehr verschieden ausgelegt. Und das genügt zur Klärung unserer gegenwärtigen Problemlage. Wenn wir deshalb das auf reine Hörbarkeit eingestellte homogene Medium der Musik als ein dynamisches Ordnen, Leiten und deshalb geordnetes Sich-auslebenlassen der Innerlichkeit (der Gefühle, Empfindungen, der in diesen aufgelösten Gedanken etc.) auffassen, so steht der formalen Bestimmtheit, die viel exakter ist als in jeder anderen Kunst, eine Unbestimmtheit bezüg-

lich des Objekts dieser Erlebnisse gegenüber, die ebenfalls die aller anderen Künste übertrifft. Natürlich ist der exzeptionell hohe Grad dieser Unbestimmtheit, die geradezu in einen qualitativen Gegensatz zu allen anderen Künsten umzuschlagen scheint, ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Wenn Hanslick ausschließlich in der Instrumentalmusik ihre »reine« Erscheinung anerkennt, so stellt er eines ihrer relativ späten, freilich ästhetisch hochwertigen Produkte fast der ganzen Vergangenheit und wichtigen Tendenzen der Gegenwart metaphysisch starr-ausschließend gegenüber. Denn daß die Musik nicht nur zur Zeit ihrer magisch bedingten Genesis, sondern auch in langen und von jeder Primitivität bereits weit entfernten Perioden an mimetische Tendenzen von Wort und Gebärde gebunden blieb, ist eine unbestreitbare Tatsache. Die ganz »reine« Musik ist ein relativ spätes Ergebnis der Geschichte. Und niemand wird bestreiten, daß auch die moderne Musik mit dieser Gebundenheit an das Mimetische nie radikal gebrochen hat. Um die Oper und die Blütezeit des Liedes im 19. Jahrhundert gar nicht zu erwähnen, kann in der Verbindung der Höhepunkte symphonischer Kompositionen mit einem – inhaltlich eindeutig bestimmten und durch diese Bestimmtheit auf die Musik rückwirkenden – Gesangstext (von der IX. Symphonie bis zum »Lied von der Erde« Mahlers) einfach ein Zufall oder eine individuelle Laune erblickt werden? Der Verfasser möchte hier nochmals betonen, daß er sich nicht für kompetent hält, die hier auftauchenden, oft sehr verwickelten musikästhetischen Fragen konkret zu analysieren und für sie Lösungen vorzuschlagen. Man braucht jedoch kein Spezialist in der Musiktheorie zu sein, um das offenkundige historisch gegebene Faktum anzuerkennen, daß die Musik sich nie (oder – vorsichtig ausgedrückt – nie vollständig) von ihrer anfänglichen inhaltlich-mimetischen Gebundenheit befreit hat, ja befreien wollte. Daß deren früher herrschende Strenge in den letzten Jahrhunderten sich entschieden gelockert hat, ist eine allgemeine gesellschaftlich-geschichtliche Tatsache der gesamten Kunstentwicklung; obwohl z. B. die Liedkomposition seit Schubert viel inniger an Form und Inhalt des Textes gebunden ist als noch bei Mozart oder Beethoven. Die Emanzipation von einer sozial genau vorgeschriebenen Thematik ist für alle mimetischen Künste gleich charakteristisch; das Sich-Entfernen von einer literarisch umschriebenen Inhaltlichkeit kann, wie wir gesehen haben, auch für die bildenden Künste der neuesten Zeit festgestellt werden.

Wir haben jedoch ebenfalls gesehen, daß solche an sich sehr wesentlichen Veränderungen in Art, Umfang, Qualität etc. des künstlerisch bearbeiteten Inhalts die entscheidenden Form-Inhalt-Probleme nicht grundlegend umwälzen,

im gegebenen Falle also auch nicht die der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit. Allerdings werden die immer vorhandenen Gefahrenmomente der künstlerischen Gestaltung, die Unbestimmtheit bzw. die Überbestimmtheit der sinnlich bestimmten Sphäre, mit allen Folgen für die koordinierte unbestimmte Gegenständlichkeit immer drohender, da die sozial untermauerte instinktive Widerstandskraft des Schaffenden diesen Gefahren gegenüber abnimmt, parallel damit, daß auch die kontrollierende, geregelte Bereitschaft der Rezeptiven immer desorientierter wird. Die sogenannte Programmmusik ist vielleicht der typischste Fall einer solchen Überbestimmtheit. Selbst dort, wo die Musik an das Wort, ja an ein Wortkunstwerk gebunden auftritt, bezieht sie sich viel weniger auf dessen einzelne, die Wirklichkeit in ihrer Einzelheit spiegelnde Momente, als – stets energisch verallgemeinernd – auf das Ganze: die Verallgemeinerung, die die Musik vollzieht, besteht vor allem darin, daß dieses Ganze, sei es ein Lied, eine Szene etc. auf eine als aktuell erlebte, sich vollständig auswirkende Gefühlshöhe erhoben wird, die das Wortkunstwerk, wenn es wirklich eines ist, bestenfalls andeuten und in die ihm zukommende unbestimmte Gegenständlichkeit überleiten kann, die aber ihre vollständige Erfüllung erst in der Musik erhält. Ganz mittelmäßige, ja schlechte Texte können in einem solchen Zusammenhang sich eine ungeahnte Empfindungsresonanz, eine Gefühlsaura aneignen. Die durchgeführte Programmmusik kann dagegen die zarte Bestimmtheit dieses großartig unbestimmten Komplexes zerstören. Sollen die einzelnen Momente eines Musikstücks unbedingt mit einzelnen Tatsachen des Lebens ins direkte Verhältnis der gegenständlichen Entsprechung gestellt werden, so muß teils eine direkte auditive Nachahmung einzelner Lebensvorgänge zur Grundlage des musikalischen Aufbaus werden, teils müssen einzelne isolierte Motive einzelnen Gestalten, Ereignissen etc. permanent zugeordnet werden (Richard Wagner), teils muß die Gliederung des Ganzen in relativ selbständige Teile dem Nacheinander von Begebenheiten der Außenwelt entsprechen etc. Damit ist natürlich das Wörterbuch und die Grammatik der Programmmusik keineswegs erschöpft. Das Prinzip, das hier überall zur Geltung gelangt, enthält aber die Gefahr der Überbestimmtheit. Jene die tiefsten musikalischen Erlebnisse veranlassende Sphäre des Lebens, die die Musik in der unbestimmten Spiegelung, einer Spiegelung, die sie selbst in ihrer Form und Gefühlsbestimmtheit vorstellt, bloß andeuten kann, soll eine Deutlichkeit, eine Eindeutigkeit erlangen. Ihretwillen kann der vom homogenen Medium evozierte Lebensstrom verlassen werden, kann ein prinzipiell Unbestimmbares in die Prosa einer gestaltlos flachen Begrifflichkeit umgesetzt werden. Mit anderen

Worten und in konkreter Entsprechung zu dem Gang der bildenden Künste und der Literatur: es entsteht, wie dies Adorno bei Wagner richtig feststellt, ein Allegorisieren¹; freilich wie früher dargelegt, in einer spezifischen, modern-bürgerlichen Variante. Analyse und Abgrenzung muß naturgemäß den hier kompetenten Musikästhetikern überlassen werden. Zur Klärung des angedeuteten Prinzips sei nur noch bemerkt, daß das hier aufgezeigte Scheiden der Wege keineswegs mit einer metaphysischen Trennungslinie identisch ist. Die Bestimmtheit der musikalischen Formenwelt lebt zwar in organischer Koexistenz mit einer ihr zugeordneten, von ihr evozierten Welt der unbestimmten Gegenständlichkeit. Auch hier gilt, daß diese keine Unbestimmtheit schlechthin ist, sondern eine konkrete, eine bis zu einem gewissen Grad bestimmte Unbestimmtheit; daß diese dementsprechend sehr unterschiedliche Stufen der Erscheinungsweise haben kann, ohne das Allegorisieren der Programmusik auch nur zu streifen, ist selbstverständlich. Werke wie die »Eroica« oder die »Pastorale« zeigen, wieweit diese Grenzen vorgeschoben sein können, ohne in jenes Extrem umzuschlagen. Aus solchen Werken wird aber zugleich evident, wie gleitend das Wesen dieser bestimmten Unbestimmtheit ist: es gibt keine allgemein angebbare Grenze, die diese Werke von jenen trennt, in denen die Unbestimmtheit keinerlei derartig konkrete Determination erhält².

~~III. Inhärenz und Substantialität~~

Unsere bisherigen Betrachtungen gingen darauf aus, die defetischisierende Wirkung der echten Kunst für die unmittelbar sinnliche Innenwelt und Umwelt des Menschen aufzudecken und gleichzeitig zu zeigen, daß es sich überall um Steigerungen der unmittelbaren sinnlichen Universalität der homogenen Medien der einzelnen Kunstarten handelt, deren jede eine in sich vollendete komplette Welt des Menschen zum Ausdruck bringt; um einen Kampf gegen

¹ T. W. Adorno: Versuch über Richard Wagner, Berlin und Frankfurt 1952, S. 126 und 130.

² Wie gleitend diese Grenzen sind, zeigt Debussys scharfe Ablehnung der Pastorale als schlechte Programmusik. Musiker über Musik, ausgewählt von Josef Rufer, Darmstadt 1956 S. 135 f.

das Ersetzen oder gegen den Versuch des Ersetzens der jeweiligen sinnlichen Universalität der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit durch Bestimmungen, die an die Stelle dieser Universalität eine direkte begriffliche Beziehung setzen. Die idealistische Philosophie pflegt im allgemeinen die Verwandlung in Begrifflichkeit als eine Erhöhung der Wahrnehmungen, Vorstellungen etc. aufzufassen. Das ist für das Alltagsleben und für den Übergang von Erfahrungen und Beobachtungen ins wissenschaftliche Denken in den meisten Fällen sicher richtig. Aber schon Pawlow hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Wort (und natürlich der Begriff ebenso) uns von der Wirklichkeit auch entfernen kann. Und es gehört zum Wesen des gesellschaftlichen Lebens, solche fiktiven, von der Wirklichkeit abgerissenen, verbalen Ersatzbeziehungen zwischen Mensch und Wirklichkeit zu stiften und aufrechtzuerhalten. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, solche Tendenzen zur Entfernung des Denkens von der Realität ausführlich zu analysieren und zu systematisieren. Es genügt, wenn wir auf einzelne weitverbreitete Gruppen einer derartigen verbal-begrifflichen Entstellung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit hinweisen: so auf das Noch-Nichtbewältigen der Wirklichkeit im primitiven und später im idealistischen, religiösen etc. Denken, wobei die unvollständige oder gar falsche Abbildung den Charakter eines Dogmas erhalten kann; so auf verschiedene Formen der modernen Skepsis von der sogenannten Sprachkritik bis zur Semantik, die alle davon ausgehen, daß zwischen alltäglichem und wissenschaftlichem Wortgebrauch und wirklichem Sinn der Gegenstände ein unüberbrückbarer Abgrund klappt; so auf Konventionen verschiedenster Art; auf das gedankliche, zuweilen sogar wissenschaftliche Fixieren von Fakten, Zusammenhängen, Strukturen, wie sie sich in der bloßen Unmittelbarkeit darbieten, wodurch das Vordringen zu ihrem Wesen durch einen solchen Gedankenapparat selbst gehemmt und gehindert wird (der Warenfetisch im strikten Sinn); usw. usw. Niemand kann leugnen, daß das Alltagsdenken der Menschen und darum ihre Praxis, ihre Empfindungsweise etc. durch derartige »Idola«, um Bacons Ausdruck zu gebrauchen, permanent – natürlich in verschiedenen Formationen, Perioden in verschiedener Weise – von der Wirklichkeit abgelenkt wird.

Hier setzt die entfetischisierende Mission des Ästhetischen ein. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Kunstwerke den Menschen ihre »natürliche« Umwelt und Innenwelt sinnlich und sinnfällig vorhalten und damit – ohne daß eine ausführliche Polemik gegen das Fetischhafte im Alltag notwendig wäre, ja ohne daß die Entgegengesetztheit beider Konzeptionen bewußt kontrastiert werden müßte – die Fetischisierung von Alltag und Denken

abstrakten Objektivität, sondern im Sinne der Intention des Dichters in der Stoffwahl und der objektiven Intentioniertheit des Stoffes auf eine solche Bearbeitung. (Das ist es, was der Tolstoische Michailow mit dem vorsichtigen Entfernen der Hüllen meint.) Die formende Arbeit des Schaffenden ist deshalb eine widersprüchliche: er muß einerseits diese Formen in einem bestimmten Sinne zerstören, denn die Wirklichkeit selbst ist ästhetisch neutral, die Anordnung und die Hierarchie ihrer Kategorien ist der der ästhetischen zutiefst fremd, die Gegenständlichkeit der Objekte, ihr Beziehungssystem etc. ist etwas ganz anderes, als was die Gesetze der einzelnen Kunstarten in bezug auf Gegenständlichkeit, auf ihre Verbindungen etc. erfordern. Andererseits ist die ästhetische Widerspiegelung doch eine Reproduktion der Wirklichkeit, wie sie objektiv, an sich ist, und zwar wie sie bestimmt und konkret in jenem Stück Wirklichkeit, das zum Stoff geworden ist, erscheint. Das Zerschlagen der unmittelbar gegebenen Formen der Realität hat also auch das Moment der Treue der Wirklichkeit gegenüber in sich; auch dieses Zerschlagen ist ein dialektisches Aufheben, das das Aufbewahren und Höhererheben bei Strafe des Scheiterns nicht vernachlässigen darf. Erst das sehr komplizierte Wechselspiel dieser entgegengesetzten Tendenzen, erst ihre äußerste Zuspitzung kann zur Identität von Inhalt und Form im vollendeten Werk führen. Darum müßte der Satz Schillers, daß der Stoff durch die Form »vertilgt« wird, durch den polar gegensätzlichen, daß der gestaltete Stoff die Form »vertilgt«, ergänzt werden, um wirklich die Wahrheit zu treffen. Ja man kann sogar sagen, daß im originär ästhetischen Sinn der kontrastierende zweite Satz, auch für sich genommen, den echten ästhetischen Tatbeständen näherkommt, als der in seiner Isoliertheit von ihnen wegführende erste. Denn die künstlerische Form, als die eines bestimmten Inhalts, schafft stets eine fürsichseiende »Welt«, die ihr eigenes Fürsichsein selbsttätig zu evozieren berufen ist. In der evokativen Wirkung auf den Rezeptiven erscheint deshalb notwendig eine »Welt«, d. h. die zusammenhängende, in sich geschlossene, organisierte und organische Einheit von Inhalten. Unmittelbar, in der echt überwältigenden Wirkung auf den Rezeptiven wird von diesem eine solche konkrete, an sich und für ihn bedeutsame »Welt« erlebt. Dieses restlose Aufgehen der Form im von ihr gestalteten Inhalt beruht nicht zuletzt auf der von uns analysierten Konvergenz der beiden Gegensatzpaare Inhalt-Form und Innen-Außen. Denn die intensiv unendliche Welthaftigkeit des Werks hat auch ein solches Identischwerden von Innen und Außen zur Voraussetzung: ihre im Leben selbst bloß tendentielle Einheit kommt hier als vollendete Transparenz eines jeden Gegenstandes, jeder Figur, jeder Situa-

tion etc. zur Geltung; jede von ihnen strahlt gerade durch ihre äußere Erscheinung ihr adäquates Innere unmittelbar-evokativ restlos aus. Die Erkenntnis, daß diese »Welt« ihr ästhetisches Existieren der siegreichen Macht der Formen verdankt, ist eine darauffolgende, allerdings auf ihr aufgebaute, sie voraussetzende Reflexion.

Schiller trifft insofern den richtigen Zusammenhang der Kategorien, als der Schaffensprozeß tatsächlich ein Weg vom gegebenen Stoff zu dessen vollendetem Formwerden ist; genauer: das bloß lebenshafte Inhalt-Form-Verhältnis des Stoffes wird durch die künstlerische Arbeit dahin verwandelt, daß für den reinen und wesentlichen Gehalt des Stoffes eine Form gefunden und gestaltet wird, die wahrhaftig die Form dieses einzigartig bestimmten Inhalts ist. Das ist aber nur die Bestimmung des Schaffensprozesses. Sein Gelingen drückt sich gerade darin aus, daß ein vollendet in sich geschlossenes Werk entsteht, dessen evokative Wirkung auf den Rezeptiven aber bereits, wie wir wiederholt gesehen haben, einen inhaltlichen Charakter hat: der vom »Wallenstein« hingerissene Zuschauer bewundert unmittelbar nicht die Weisheit Schillers, mit der er diesen herben Stoff entsprechend gegliedert, aufgebaut, gesteigert etc. hat, sondern er wird vom Schicksal Wallensteins, von den historisch-menschlichen Untergründen seiner Tragödie beeindruckt. Daß diese Art von Wirkung bei Shakespeare noch stärker ist, ist ein Wink für die ästhetische Rangbestimmung beider Dichter; man kann überhaupt beobachten, daß diese Art der Wirkung gerade bei den Allergrößten – Homer, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi – aufzutreten pflegt, und daß eine sofortige, spontan überwiegende Formwirkung – man denke etwa an Hofmannsthal, an Valéry etc. – zumeist ein Zeichen der geringeren weltumfassenden Substantialität der Dichterpersönlichkeit ist. Und damit führt auch diese Analyse zur Bestätigung des Goetheschen Einordnens der Menschen nach ihrem Wesen als Kern oder Schale; daß es dabei innerhalb dieser Pole eine unerschöpfliche Variabilität an Zwischenstufen gibt und geben muß, ändert an der fundamentalen Bedeutung dieser Bestimmung nichts.

Zehntes Kapitel

~~II. Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik~~ (Ästhetik) Die Katharsis als allgemeine Kategorie der

Die Wirkung des Werks geht den entgegengesetzten Weg. Es ist natürlich auch hier unmöglich, das sehr komplizierte Bild der Rezeptivität analytisch zu zergliedern und seine verschiedenen Abstufungen, Niveauunterschiede etc.

vom schlichten Aufnehmen des Werks bis zu den höheren Graden der ästhetischen Bewußtheit typologisch aufzuzeigen; auch dies gehört zum Aufgabenkreis des zweiten Teiles. Diese notgedrungen vorausgeschickten Bemerkungen müssen sich also auf die Wirkung des Werks im unmittelbarsten Sinne beschränken; nur um eventuelle Mißverständnisse zu verhüten, sei schon hier, später zu Sagendes vorwegnehmend, festgestellt, daß die in der Rezeptivität entstehende ästhetische Bewußtheit auch einen begrifflichen Charakter hat: unmittelbar ein Reflektieren über Gründe und Voraussetzungen der Notwendigkeit des ästhetischen Erlebnisses. Wesensart, Entwicklung etc. dieser Reflexionen können jedenfalls erst später dargelegt werden; so viel kann man aber schon jetzt über sie aussagen, daß in ihnen unmöglich die Identität selbst von Form und Inhalt im Werk ästhetisch reproduziert werden kann, auch nicht der Weg zu ihr, wie er als Aufgabe des schöpferischen Prozesses erscheint, sondern bloß eine gedankliche, begriffliche Klärung des Verhältnisses von Form und Inhalt. Wenn also auf diesem Niveau von der Identität des Inhalts mit der Form die Rede ist, so ist ihre genuine Identität im Werk hier nur das Objekt der Reflexion; die reale Verwirklichung kann nur im gestalteten Werk selbst erfolgen. (Kritik als Kunst ist ein modernes Vorurteil.) In den folgenden Betrachtungen wird also nur von der schlicht unmittelbaren Wirkung des Werks die Rede sein. Alle Entwicklungen, die daraus folgen, alle Komplikationen, die sich dabei ergeben, müssen einer späteren Analyse überlassen werden.

Mit dieser Einschränkung kann nunmehr wiederholt werden, daß die Wirkung des Werks den entgegengesetzten Weg geht wie der Schaffensprozeß: dieser führt die ästhetisch gereinigten und ästhetisch homogen gemachten Lebensinhalte zur Formvollendung, zur Identität von Inhalt und Form, zur Aufgipfelung des Inhalts in die konkrete Form des Werks; jene leitet mit Hilfe des das Formsyst. unterbauenden und ermöglichenden homogenen Mediums den Rezeptiven in die Welt des Werks: die Form schlägt hier in Inhalt um. Will man diese einfachste und unmittelbarste Beziehung der Rezeptivität gedanklich richtig erfassen, so muß ihre doppelte Bestimmtheit festgehalten werden: einerseits der rein oder vorwiegend inhaltliche Charakter des Erlebnisses. Ob Dichtung oder Malerei, Architektur oder Musik: der Rezeptive wird in eine ihm neue und doch alsbald vertraute Welt eingeführt. Wenn dieses Vertrautwerden mit der Welt des Werks nicht zustande kommt, entsteht keine echt ästhetische Wirkung; das bloße Gefesseltsein, um Musils Ausdruck zu wiederholen, schafft eine überwiegend gedankliche Beziehung zum Inhalt – allerdings auch hier hauptsächlich zum Inhalt – und eine

Bewunderung für die technische Vollendung; diese wird nur dann ästhetisch, wenn sie aus dem Evoziertwerden des Inhalts bewußt herauswächst. An diesen vom Werk hervorgerufenen Erlebnissen einer neuen Welt kann man ästhetisch nicht vorbeigehen, und deren Hauptinhalt ist: die Aneignung eines bestimmten Inhalts. Andererseits kann dieses Erlebnis nur dann ästhetisch werden, wenn es von den Formen des Kunstwerks evoziert wird. Die bloße Mitteilung eines wenn auch noch so stark gefühlsbeladenen Inhalts, ohne eine solche vermittelnd-evozierende Rolle der Form, bleibt ein Inhalt des Lebens, der natürlich, wie dort, Emotionen, Gedanken etc. erwecken kann, jedoch ohne die für das Ästhetische spezifische Gedoppeltheit: diese ist ein Herausgehobensein aus dem Leben des Alltags, jedoch ohne dadurch den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren zu haben; das, was wir die Welthaftigkeit der Kunstwerke genannt haben, besteht gerade in einem solchen Konfrontieren des Rezeptiven mit dem Wesen der Wirklichkeit selbst, das eben deshalb unmöglich das unmittelbare Leben selbst sein kann, sondern »bloß« seine künstlerische Widerspiegelung. Wie im Schaffensprozeß der Inhalt immer formgesättigter wird, bis er die Identität von Form und Inhalt als Werkstruktur verwirklicht, so ist jener Inhalt, jene »Welt«, die das Objekt des schlicht rezeptiven Erlebnisses bildet, von vornherein und bis in alle seine Poren hinein das Produkt jener besonderen Form, die den jeweiligen konkreten Inhalt des Werks geprägt hat.

Die Formbestimmtheit des dem Wesen nach inhaltlichen »naiv«-rezeptiven Erlebnisses erklärt sich aus jener Beschaffenheit der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die bereits früher dargelegt wurde: aus der Eigenart des jeder Kunstart, jedem Kunstwerk zugrunde liegenden homogenen Mediums und aus der damit unzertrennlich verbundenen, die Erlebnisse leitenden Funktion der künstlerischen Formung. Die verschiedenen homogenen Medien mögen nicht nur nach Kunstarten, sondern auch nach Persönlichkeiten der Künstler, sogar nach den Werkindividualitäten, geschaffen von demselben Künstler, noch so verschieden sein, sie haben doch den gemeinsamen Zug, daß sie den Rezeptiven in die besondere »Welt« des jeweiligen Werks versetzen – man denke an Formelemente wie Intonation, Exposition etc. – und ihn gerade durch ihre Homogenität, durch ihr Angelegtsein auf ein planvolles Leiten der evozierten Erlebnisse darin festhalten. Das Versagen der Formung kann vernünftigerweise nur so verstanden werden, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, seinem Werk die von ihm beabsichtigte weltumfassende Homogenität und darum die diesem immanent-inhärierende Macht des Leitens zu verleihen. Ob dies die Künstler selbst oder die Kenner,

Kritiker etc. von der künstlerischen Absicht, von der Einheitlichkeit des Kunstwillens etc. aus formulieren, ist gleichgültig, da der objektive Sinn solcher Aussagen stets das Mißlingen der Intention auf eine solche inhalts-erfüllte Homogenität ist; und diese wäre, wie in anderen Zusammenhängen bereits nachgewiesen wurde, eine bedeutungslose Spielerei, wenn ihr keine derartige eine homogene »Welt« aufbauende Tendenz innewohnen würde. Cézanne war sicher ein um den unmittelbaren Erfolg wenig bekümmelter Künstler. Dennoch zeigt es sich auch bei ihm sehr deutlich, daß sein immer wiederholter Begriff des »Realisierens« gerade das von uns Angezeigte meint. Wir zitieren einige Bemerkungen aus seinem Gespräch mit dem Museumsdirektor Osthaus: »Die Hauptsache bei einem Bild« sagte er, »ist, das Räumliche zu treffen. Daran erkennt man das Talent eines Malers«. Als er das sagte, folgten seine Finger den Begrenzungslinien der verschiedenen Pläne auf seinen Gemälden. Er zeigte genau, wo es ihm gelungen war, Tiefe zu suggerieren, und wo die Lösung noch nicht gefunden war. Hier sei die Farbe Farbe geblieben, ohne Ausdruck für das Räumliche zu werden¹.« Schon daß Cézanne das Gestalten eines konkreten Raums als Zentralabsicht seiner Landschaften bezeichnet, zeigt, wie wenig hier von einem rein artistischen Bestreben die Rede sein kann; der Ausspruch »die Farbe (ist) Farbe geblieben«, ist ein deutlicher Beweis gegen ein angebliches Vorherrschen derartiger Velleitäten. Wie umfassend und geistig diese Tendenz zur »Realisierung« gemeint ist, ist aus seinem Urteil über Courbet im selben Gespräch deutlich wahrnehmbar. Aus anderen Äußerungen ist klar ersichtlich, wie sehr er dessen Realisierungskraft bewundert. Auch in diesem Gespräch sagt er über ihn: »Er schätzte in ihm das unbeschränkte Talent, für das es keine Schwierigkeiten gibt. »Groß wie Michelangelo«, sagte er, aber mit der Einschränkung – »es fehlt ihm die höhere Geistigkeit«².« Für den rein malerisch denkenden Cézanne kann Geistigkeit in diesem Zusammenhang nichts anderes bedeuten, als einen Hinweis auf die Universalität im Gegenstandschaffen der Formen. Die leitende Funktion des homogenen Mediums konzentriert also das rezeptive Erleben nicht nur auf ein qualitativ bestimmtes Gebiet der Erlebbarkeit der Welt (hier auf reine Visualität), sondern auch innerhalb ihres Bereichs auf bestimmte Momente ihrer konkreten Erlebbarkeit (hier auf den Raum, ausgedrückt durch

¹ Hans Graber: Cézanne, Basel 1942, S. 267 f.

² Ebd. S. 268.

Farbengebung). Und durch all das soll eine »Welt«, ein konkret qualitatives Abbild der Universalität in der Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit abgebildet werden, das alle Fähigkeiten des Menschen in seiner intensiven Unendlichkeit vereinigt und konzentriert (hier als Problem der Geistigkeit, die Cézanne offenbar bei Courbet – ob mit Recht oder Unrecht, ist hier nebensächlich – deshalb vermißt, weil er sie selbst für die eigenen Werke erstrebt).

Wenn man nun diese Lage vom Standpunkt des rezeptiven Erlebnisses betrachtet, so kommt man auf das bereits früher behandelte Problem der Verwandlung des ganzen Menschen in einen Menschen ganz (auf die Universalität eines homogenen Mediums gerichtet) zurück. Der menschliche Gehalt dieser Umwandlung läßt sich so aussprechen, daß der Mensch sich von dem unmittelbaren und vermittelten Kontext des Lebens – wie wir sogleich sehen werden: relativ – entfernt, sich von ihm löst, um sich der Betrachtung eines konkreten Lebensaspektes, der die Welt als eine intensive Totalität ihrer – von einer gewissen Warte sich ergebenden – entscheidenden Bestimmungen abbildet, temporär ausschließlich zuzuwenden. Der Unterschied zu der entsprechenden Verhaltensweise des Schaffensprozesses ergibt sich aus der Sache selbst: in dieser ist das aktive Prinzip das herrschende, die Rezeptivität der Welt gegenüber ist zwar ein ununterbrochen wirksames, objektiv völlig unentbehrliches Moment dieser Verhaltensweise; das Moment der Aktivität, der allmählichen Verwandlung von Lebensinhalt in die Inhalt-Form-Identität des Werks muß dabei doch das übergreifende sein und bleiben. In der unmittelbar dem vollendeten Werk gegenübergestellten Rezeption überwiegt ebenso naturgemäß das Moment der Hinnahme, ja dieses Verhalten ist unmittelbar und zunächst ausschließlich rezeptiv, aufnehmend. Wenn dabei etwa die Phantasie aktiv wird, ergänzend, interpretierend auftritt, so hebt dies die Grundhaltung des Aufnehmens nicht auf, ja gerade in dieser Helferrolle jeder seelischen Aktivität kommt der Primat der Kontemplation ganz rein zum Ausdruck. Wie schon früher gezeigt, ist eine solche Suspension der aktiven Tendenzen im Menschen, des Willens zum effektiven Eingreifen in die konkreten Gegebenheiten der Umwelt, auch im Alltagsdenken ein oft unentbehrliches Vermittlungsstadium zwischen der Zielsetzung selbst und ihrer konkreten Realisierung; daß die wissenschaftliche Forschung dieses Verhalten als Moment ebenfalls nicht missen kann, versteht sich von selbst.

Die ästhetische Rezeptivität unterscheidet sich qualitativ von beiden. Von der ersten vor allem darin, daß gerade das selbstgesteckte, konkret bestimmte

Ziel als Motiv zur Suspension der Aktivität fehlt. Weiter darin, daß die Suspension der konkreten Aktivitäten im Leben aus den angegebenen Gründen die Intention auf Aktivität nicht aufhebt; sie ist nichts weiter, als ein *reculer pour mieux sauter*, so daß das Subjekt, der ganze Mensch, vor, nach und während dieser Suspension unverändert derselbe bleibt. (Auf den Unterschied zur Lage in der wissenschaftlichen Widerspiegelung brauchen wir nicht näher einzugehen; er ist durch den Gegensatz der desanthropomorphisierenden zu den anthropomorphisierenden Tendenzen bestimmt.) Indem für die ästhetische Rezeptivität die Suspension von Aktivität und Zielsetzung zugleich bewußt vorübergehend und absolut ist, entsteht die Notwendigkeit der Umwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz. Die leitend-evozierende Macht des homogenen Mediums bricht in das Seelenleben des Rezeptiven ein, unterjocht seine gewohnte Art, die Welt zu betrachten, zwingt ihm vor allem eine neue »Welt« auf, erfüllt ihn mit neuen oder neugesehenen Inhalten, und gerade dadurch wird er dazu veranlaßt, diese »Welt« mit erneuerten, mit verjüngten Sinnesorganen und Denkweisen in sich aufzunehmen. Die Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz bewirkt also hier eine sowohl inhaltliche wie formale, sowohl tatsächliche wie potentielle Erweiterung und Bereicherung seiner Psyche. Neue Inhalte strömen auf ihn ein, die seinen Schatz an Erlebnissen vergrößern. Indem er durch das homogene Medium des Werks angeleitet wird, sie aufzunehmen, das inhaltlich Neue an ihnen sich anzueignen, entwickelt sich damit simultan seine Wahrnehmungsfähigkeit, neue Gegenstandsformen, Beziehungen etc. als solche zu erkennen und zu genießen.

Eine solche Auffassung des rezeptiven Verhaltens enthält an sich wenig Neues. Wollen wir es aber wirklich richtig verstehen und bewerten, so müssen wir es – was in der modernen Ästhetik selten geschieht – im Zusammenhang des ganzen menschlichen Lebens ins Auge fassen. Man verkennt es nämlich, wenn man, wie dies häufig geschieht, bei der Wirkung des Werks den Rezeptiven als eine seelische *tabula rasa* ansieht, als eine noch unbenutzte Grammophonplatte, der die Wirkung Beliebigen aufprägen könnte. Andererseits ist es ebenso mangelhaft und führt Verwirrung herbei, wenn man die ästhetische Wirkung mit ihrer eigenen Unmittelbarkeit einfach gleichsetzt, ohne daran zu denken, wie sie im Rezeptiven nach ihrem Aufhören nachklingt und nachwirkt. Wir glauben: ohne dieses Vorher und Nachher des eigentlichen ästhetischen Eindrucks kann man sein eigenes Wesen nicht vollständig und darum den Tatsachen entsprechend beschreiben. Vor allem sei betont: nie ist ein Rezeptiver dem Kunstwerk gegenüber ein weißes Blatt,

worauf beliebige Chiffren aufgezeichnet würden. Er kommt vielmehr, selbst als Kind, aus dem Leben: mit Eindrücken, Erlebnissen, Gedanken und Erfahrungen mehr oder weniger beladen, die in ihm infolge der Einwirkung der Zeit, der Natur, der Klasse usw. mehr oder weniger festgeworden sind, unter Umständen freilich sich in einem individuellen oder sozialen Krisenzustand des Übergangs befinden können. Es war unseres Erachtens richtig, früher den Ausdruck zu gebrauchen, daß das homogene Medium einen Einbruch in das Seelenleben des jeweilig zum Rezeptiven gewordenen ganzen Menschen vollziehen muß, will es aus ihm einen wirklichen ästhetisch Rezeptiven machen, einen Menschen, der unter Suspension seiner sonstigen konkreten Bestrebungen sich ganz der Wirkung des Werks hingibt. Die so entstehenden Konflikte sind derart vielfältig sowohl im persönlichen Sinn, wie innerhalb des direkt gesellschaftlichen, klassenmäßig bestimmten Bereichs, daß wir hier unmöglich auch nur auf den Versuch einer vorläufigen Typisierung eingehen könnten. Nur so viel sei bemerkt, daß eine absolute soziale Einschränkung der Wirkungsmöglichkeiten der Kunstwerke, etwa derart, daß ein auf proletarischer Klassengrundlage entstandenes Werk im Bürgertum überhaupt nicht wirken könnte und umgekehrt, flach und abwegig ist; viele Beispiele (Beaumarchais' »Figaro«, in der Gegenwart Werke Gorkis, der Potemkin-Film, Brecht etc.) zeugen lebhaft dagegen. Aber es wäre auch eine unzulässige Vereinfachung, wenn wir annehmen würden, in solchen persönlich-sozial bedingten Widerständen der rezeptiven Hingabe drücke sich einfach eine antikünstlerische Tendenz aus; es ist im Gegenteil durchaus möglich, daß gerade ein lebhafter, ja leidenschaftlicher Kunstsinn, das Vorgefühl seines unfehlbaren Wirksamwerdens in Konflikt mit den Lebensaufgaben des ganzen Menschen der Wirklichkeit gerät. Gorki beschreibt in seinen Erinnerungen an Lenin höchst anschaulich einen solchen Konflikt. Er erzählt, daß Lenin in einer Gesellschaft Beethoven-Sonaten gehört hat und sich wie folgt äußerte: »Ich kenne nichts Schöneres, als die Appassionata und könnte sie jeden Tag hören. Eine wunderbare, nicht mehr menschliche Musik! Ich denke immer, mit vielleicht naivem, kindlichem Stolz, daß Menschen solche Wunder schaffen können!« Dann kniff er die Augen zu, lächelte und setzte unfroh hinzu: »Aber allzuoft kann ich Musik doch nicht hören. Sie wirkt auf die Nerven, man möchte lieber Dummheiten reden und Menschen den Kopf streicheln, die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können. Aber heutzutage darf man niemandem den Kopf streicheln – die Hand wird einem sonst abgebissen. Schlagen muß man auf die Köpfe, unbarmherzig schlagen – obwohl wir im Ideal gegen jede Vergewaltigung der

Menschen sind. Hm, hm, – unser Amt ist höllisch schwer¹.« Dieser Fall, der nur durch die höchste Intensität beider Pole, durch die klare Bewußtheit über den Konflikt ein Grenzfall ist, gibt ein klares Bild darüber, welche Widerstände die Umwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz zuweilen zu überwinden hat, freilich zugleich auch darüber, daß die echte Kunst über eine – prinzipiell – unwiderstehliche Macht verfügt, die Menschen zur Rezeptivität zu zwingen, sie sich als ihr zugewandte Menschen ganz zu unterwerfen. (Selbstverständlich tauchen ähnlich geartete Kollisionen auch im Schaffensprozeß auf. Da diese sich aber nicht auf das als vollendet wirkende Werk beziehen – soweit der Künstler selbst solchen gegenübersteht, ist er wesentlich, wenn auch mit nicht unwichtigen Abwandlungen, ein Rezeptiver –, sondern auf ein sich in statu nascendi befindliches gerichtet sind, da hier der künstlerischen Aktivität eine entscheidende Rolle zukommt etc., müssen wir ihre Behandlung dem zweiten Teil überlassen).

Nicht minder wichtig und nicht weniger theoretisch vernachlässigt ist die Beziehung der ästhetischen Rezeptivität zum Nachher der Wirkung. Die Suspension der konkreten Aktivität, der konkreten Zielsetzungen des ganzen Menschen unterscheidet sich im Ästhetischen vom Alltag vor allem dadurch, daß in diesem gerade das auf höherem Niveau fortgesetzt, gerade jenes Ziel konkret erstrebt wird, um dessentwillen die Suspension erfolgte, während die Rückkehr aus der ästhetischen Suspension ins Leben eine Rückkehr zu jenen Aktivitäten ist, deren Kontinuität durch das künstlerische Erlebnis unterbrochen wurde. Dieses selbst steht in den seltensten Fällen in einer unmittelbaren Beziehung zu ihnen und auch dann ist der Zusammenhang vom ästhetischen Charakter des Erlebnisses aus gesehen meistens ein zufälliger oder zumindest ein mehr oder weniger vermittelter. Diese vom Leben isoliert scheinende Wesensart der künstlerischen Erlebnisse führt in vielen idealistischen Ästhetiken dazu, sie vollständig oder so gut wie vollständig vom normalen Dasein der Menschen abzugrenzen; am prägnantesten erscheint diese Tendenz in Kants Lehre von der »Interesselosigkeit« des ästhetischen Verhaltens, die wir in anderen Zusammenhängen bereits gestreift haben. Daraus scheint eine wesentliche Abgerissenheit des Ästhetischen vom aktiven Leben zu folgen, die jedoch nur dann auch nur abstrakt konstruierbar ist, wenn man das konkrete Nachher der ästhetischen Wirkung völlig verkennt.

¹ M. Gorki: *Erinnerungen*, Berlin 1928, S. 245 f.

Lebendige und progressive Richtungen in der Ästhetik, wie die der Antike, der Aufklärung, der revolutionären Demokraten in Rußland etc., haben stets die große gesellschaftliche Rolle der Kunst in den Vordergrund gestellt, die nicht nur durch eine jahrtausendlange Praxis erwiesen, sondern auch theoretisch aus dem Wesen der Kunst überzeugend ableitbar ist, vorausgesetzt, daß die Beziehung zwischen dem ästhetischen Erlebnis und seinem Nachher im Leben unbefangen und hinreichend erklärt wird. Die antike Ästhetik hat dieses Problem sehr klar gesehen, als sie in allen Kunstfragen öffentliche Angelegenheiten, Fragen der Sozialpädagogik erblickt hat. Ihr gegenüber stellt – mit wenigen Ausnahmen – die moderne Ästhetik einen Rückschritt vor. Teils indem diese Weise der künstlerischen Wirkung völlig, sogar prinzipiell vernachlässigt und die Rezeption der Kunst dem Wesen nach auf ein Atelierkennertum reduziert wird, teils indem man einen solchen gesellschaftlichen Einfluß in ihr zwar anerkennt, diesen jedoch in einer allzu direkten, allzu konkret-inhaltlichen Weise darstellt, ungefähr so, als ob die Kunst dazu da wäre, die Durchführung bestimmter, konkret gesellschaftlicher Aufgaben unmittelbar zu erleichtern.

Beiden falschen Extremen gegenüber nimmt die antike Ästhetik (und ihre wenigen würdigen Nachfolger in der Neuzeit) eine Position ein, die der wirklichen gesellschaftlichen Rolle der Kunst weitgehend gerecht wird. Sie anerkennt die den Menschen stark beeinflussende, ja ihn unter Umständen sogar transformierende Macht der ästhetischen Erlebnisse; insofern lehnt sie im voraus jede solche Theorie ab, die das Ästhetische vom gesellschaftlichen Leben zu isolieren beabsichtigt. Die antike Ästhetik sieht jedoch diese gesellschaftliche Funktion nicht als eine Dienstleistung für diese oder jene konkret-aktuelle Zielsetzung an, sondern erblickt ihre Bedeutung darin, daß eine bestimmte Ausübung bestimmter Künste zu den formenden Kräften des menschlichen und dadurch des gesellschaftlichen Lebens gehört; daß die Kunst geeignet ist, die Menschen in jener Richtung zu beeinflussen, die für die Ausbildung bestimmter Menschentypen fördernd oder hemmend wirkt. Aristoteles unterscheidet daher die bloß sinnlichen Genuß bringende Wirkung der Musik von ihrer damit freilich tief verbundenen sittlichen, wodurch sie »auch den Charakter und die Seele beeinflusst«. Diese sittliche Wirkung, das Hervorruufen sittlicher Gefühle in der Seele durch die Begeisterung, betrachtet er als das zentrale Problem: »Die Begeisterung aber ist ein Affekt der Seele als Trägerin des ethischen Lebens. Auch erzeugt schon die bloße mimische Darstellung ohne Rhythmen und Gesänge in aller Herzen ein gleichstimmiges Gefühl. Da es aber der Musik eigen ist, uns zu ergötzen, wie der Tugend, sich recht zu freuen.

zu lieben und zu hassen, so muß man offenbar bei ihrem Betriebe nichts so sehr lernen und sich angewöhnen als das richtige sittliche Gefühl und die Freude an tugendhaften Sitten und edeln Taten. Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mäßigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit, sich über das Ähnliche zu betrüben oder zu erfreuen, nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit¹.« Dasselbe stellt er in den dann folgenden Betrachtungen für die bildende Kunst fest, und daß er in bezug auf die Literatur ebenso denkt, ist allzu bekannt, als daß es hier näher belegt werden müßte. Die gesellschaftliche Wirkung, die deshalb die antike Philosophie von der Kunst erwartet, läßt sich vielleicht am besten in den von uns bereits angeführten Worten Lessings zusammenfassen, der nicht nur diese Grundtendenz zeitgemäß zu erneuern bestrebt war, sondern sich überall von den Erfahrungen der Antike, hauptsächlich von der Katharsistheorie des Aristoteles, leiten ließ. Die fundamentale gesellschaftliche Zielsetzung formuliert nun Lessing als »Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten²«. Lessing sagt dies in einer Polemik gegen falsche Auslegungen der Katharsislehre von Aristoteles. Es ist eine allgemeine Sitte in der ästhetischen Literatur, diese, so wie sie tatsächlich bei Aristoteles niedergelegt ist, ausschließlich auf die Tragödie, auf die Affekte von Furcht und Mitleid anzuwenden. Wir glauben dagegen, daß der Begriff der Katharsis viel ausgedehnter ist. Wie bei allen wichtigen Kategorien der Ästhetik ist diese primär nicht aus der Kunst ins Leben, sondern aus dem Leben in die Kunst gekommen. Weil die Katharsis ein ständiges und bedeutsames Moment des gesellschaftlichen Lebens war und ist, muß ihre Widerspiegelung nicht nur ein immer wieder neu aufgenommenes Motiv der künstlerischen Gestaltung werden, sondern sie erscheint sogar unter den formenden Kräften der ästhetischen Abbildung der Wirklichkeit. In meinem Essay über Makarenko habe ich diese Wechselbeziehung zwischen Lebensstatsache, Abbildung und bewußter Anwendung auf das Leben in bezug auf seine Pädagogik ausführlich geschildert³. Ich habe dort

¹ Aristoteles: Politik, VIII. Buch, Kapitel 5.

² Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 82. Stück.

³ G. Lukács: Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1952, S. 423 ff.; Werke Band 5: Probleme des Realismus II.

auch zu zeigen versucht, daß das Phänomen der Katharsis zwar schon im Leben selbst eine gewisse Affinität zum Tragischen zeigt und sich darum ästhetisch am prägnantesten dort objektiviert, daß es aber inhaltlich einen weiteren Umkreis als nur dieses umfaßt. Wenn wir nun vor die Frage gestellt sind, ob diese Feststellung eine noch weitere Verallgemeinerung zuläßt, müssen wir an unsere früheren Darlegungen über den defetischisierenden Charakter des Ästhetischen erinnern und im Zusammenhang damit auch an dessen positiven Inhalt: jede Kunst, jede künstlerische Wirkung enthält ein Evozieren des menschlichen Lebenskerns – worin für jeden Rezeptiven die Goethesche Frage aufgeworfen wird, ob er selbst Kern oder Schale sei – und zugleich untrennbar damit vereinigt eine Kritik des Lebens (der Gesellschaft, der von ihr geschaffenen Beziehungen zur Natur). Da nun, wie gezeigt wurde, das rezeptive Erlebnis unmittelbar ein inhaltliches sein muß, offenbart es diesen Problemkomplex als zentralen Gehalt jener »Welt«, die das Kunstwerk in ihm zur Evidenz erweckt. Da jedes Kunstwerk dem Rezeptiven sich als einzigartige Werkindividualität offenbart, als einzigartiger konkreter Inhalt, tritt dieser Problemkomplex nur in den seltensten Fällen direkt hervor. Er ist jedoch in unsichtbarer Weise allgegenwärtig. Die Art, wie die ästhetische Form ihren Inhalt bearbeitet, ihn im und durch das homogene Medium wirksam werden läßt, zeigt diesen allgemeinsten Gehalt aller echten Kunstwerke an und schafft in der die Erlebnisse des Rezeptiven leitenden Kraft der Formen eine Intention, die auf dieses Zentrum gerichtet ist. Die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz des jeweiligen Rezeptiven eines konkreten Kunstwerks strebt gerade in die Richtung einer solchen aufs äußerste individualisierten und zugleich allerallgemeinsten Katharsis.

Das Recht, den Begriff der Katharsis in diesem Ausmaße zu verallgemeinern, entstand also nicht einfach aus der Beschaffenheit des Kunstwerks für sich betrachtet. Dieses konzentriert in seiner Form-Inhalt-Identität zwei wichtige Beziehungskomplexe: den seiner selbst zur objektiven Wirklichkeit als Totalität, dem es seine Entstehung verdankt und den einer Wirkungsmöglichkeit auf die Seele des Rezeptiven. Je tiefere und umfassendere Inhalte die künstlerische Form zur Identität mit sich selbst bringt, desto weiter gezogen und tiefer ausholend sind diese Beziehungskreise. Daß die Fähigkeit dazu mit der Kritik des Lebens aufs engste zusammenhängt, bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung. Höchstens müßte begründet werden, warum wir von einer Kritik des Lebens statt von einer Kritik der Gesellschaft sprechen, obwohl beide Ausdrücke beinahe gleichbedeutend sind,

obwohl evidenterweise die jeweilige konkrete Erscheinungsform des Lebens – und die Kunst gestaltet gerade diese Konkretheit und Besonderheit – ihr reales Fundament in dem jeweiligen geschichtlichen Stand der Gesellschaft hat. Der Ersatz des Wortes Gesellschaft durch das des Lebens will an dieser Verbundenheit und ihrem Wohlbegründetsein nicht rütteln. Es soll damit unsere Aufmerksamkeit bloß darauf gerichtet werden, daß das, was im Kunstwerk unmittelbar erscheint, es in der Form des Lebens tut; die gesellschaftliche Bedingtheit etwa einer Landschaft oder eines Liebesgefühls, einer Melodie oder einer Kuppel kann in sehr vielen Fällen nur durch oft weit vermittelte und komplizierte Analysen aufgedeckt werden, während ihre künstlerische Wirkung ohne bewußt gedanklich wahrnehmbare, aber doch sehr real fundierende Vermittlung der gesellschaftlichen Bestimmungen vor sich geht. Darum kann mit dem Ausdruck Leben die Universalität der Inhalte, die die Kunst evoziert, verständlicher – und nunmehr keine Mißverständnisse erweckend – umschrieben werden. Dazu kommt noch, daß die Kunst, wie wiederholt auseinandergesetzt wurde, als primären Akt des Setzens bereits die Stellungnahme, also auch die Kritik ihres Inhalts, des Lebens in sich faßt. Die in diesem Akt innewohnende Bejahung oder Verneinung bestimmter Seiten, Formen, Erscheinungsweisen etc. des Lebens kann also eine aufrüttelnde Wirkung ausüben, auch wenn das soziale Fundament weder für den Schaffenden noch für den Rezipienten bewußt wird; aber infolge des objektiv gesellschaftlichen Charakters seiner Substantialität strahlt diese Wirkung notwendig ins Gesellschaftliche ein.]

Um Wirkungen dieser Art noch besser zu verstehen, müssen wir an eine weitere, wichtige, uns bereits vielfach bekannte Wesensart der ästhetischen Sphäre erinnern: an ihren prinzipiellen Pluralismus. Wir haben diese Frage bis jetzt von der Seite der Entstehungs- und Wirkungsbedingungen der Kunst aus betrachtet. Jetzt tritt dabei ihre gesellschaftliche, ihre menschheitliche Funktion im gesamten Dasein der Menschen in den Vordergrund. Die ursprüngliche, aber eben darum äußerst beschränkte Einheit des Menschen, seine unmittelbare Existenz als ganzer Mensch muß durch die Entwicklung der Zivilisation – freilich nur relativ – mehr oder weniger untergraben werden. Ohne die romantische Kritik an der Zerstückelung des Menschen, an seiner Parzellierung in verschiedene Spezialitäten anzunehmen: es ist nicht zu leugnen, daß in manchen entwickelten Gesellschaften, vor allem in der kapitalistischen, Tendenzen in solchen Richtungen effektiv werden. Wenn wir uns so ausführlich mit der entfetischisierenden Mission der Kunst auseinandergesetzt haben, so haben wir bereits gezeigt, daß ihr in diesem

Prozeß die Rolle eines Regulators, eines Arztes gewisser Krankheiten des Fortschritts zukommt. Der normale Zustand, die Gesundheit der Menschen ist die Möglichkeit ihrer allseitigen Entfaltung, die einzelne Perioden der Entwicklung wenigstens für einen Teil der herrschenden Klassen realisiert haben und die die revolutionär demokratischen und sozialistischen Richtungen für die ganze Menschheit fordern und dem Prinzip nach auch zu verwirklichen imstande sind. Vom Standpunkt des Individuums ist nun diese Allseitigkeit in der Entfaltung aller Fähigkeiten, aller möglichen lebendigen Beziehungen zum Leben ein Ideal; darin ist sowohl das Erstrebenswerte wie der Zustand eines bloßen Erstrebens gleicherweise mitgemeint. Jedes Kunstwerk, jede Kunstart wendet sich, wie wir wissen, an den Menschen ganz, worin bereits klar die Lage sichtbar wird, daß die Einheit und Ganzheit, die sich hier verwirklichen, obwohl sie so echt und intensiv Einheit und Ganzheit sind, wie sonst nie und nirgends im Leben, doch nur einen Aspekt des allseitigen Menschen aktuell werden zu lassen fähig sind. In der Pluralität der Kunstarten und der Werkindividualitäten objektiviert sich die wahre Einheit und Ganzheit des allseitigen Menschen: ihre Existenz und ihre potentiell immer vorhandene Wirksamkeit zeigt, daß dieses Ideal zwar noch nirgends vollständig verwirklicht wurde, jedoch nichts Transzendentes (auch kein transzendentes Sollen) in sich enthält, vielmehr die Widerspiegelung der realen Existenz, der realen Entwicklung der Menschheit ist. Die Pluralität der Kunstarten und Werkindividualitäten drückt einerseits die innere Vollendung der einzelnen derartigen Beziehungen zur Wirklichkeit aus, ihre intensive Unendlichkeit und damit ihr Gerichtetsein auf die Totalität des Menschen, eben in der Form des Menschen ganz, andererseits und zugleich die Tatsache, daß der Mensch jeweils nur eine solche Beziehung verwirklichen kann, daß die allgemeine Art ihrer Verwirklichung außerordentlich vielfältig, die konkrete dagegen einfach unendlich ist. So sehr also jedes Kunstwerk als Realisation des Ideals vollendet ist, so sehr in seiner Rezeption eine restlose Erfüllung möglich wird – womit der Begriff des Ideals aufgehoben scheint –, so sehr ist die faktische Realisation des allseitigen Menschen in der Fülle solcher Akte vollständig nie erreichbar; insofern muß für den Menschen seine eigene Allseitigkeit in gewissem Sinne doch ein Ideal, konkreter: das Ziel eines unendlichen Annäherungsprozesses bleiben.

Formal folgt aus dem eben geschilderten Pluralismus der ästhetischen Sphäre, daß die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz der Rezeption einer Werkindividualität jedesmal, wenn es sich um die echte Aufnahme eines echten Kunstwerks handelt, einen Annäherungsschritt in der

Richtung auf die Allseitigkeit des Menschen bedeutet. Es ist aber klar, daß dieser Prozeß von der formalen Seite niemals ausreichend charakterisiert werden kann. Wollen wir ihm von seinem Gehalt aus näherkommen, so ist vor allem das Zusammenfallen von Kritik des Lebens in den Kunstwerken mit dem Goetheschen Dilemma von Kern oder Schale ins Auge zu fassen. Wie überall ist auch hier das Verhältnis beider nicht primär ästhetisch. Die Kunst bringt bloß eine im Leben vorhandene, in ihr jedoch ins Qualitative umschlagende Intensivierung hervor. Die dieser Lage zugrunde liegende gesellschaftliche, philosophische oder anthropologische Tatsache wirkt nur für jene modernen Richtungen überraschend, die das Wesen des Menschen in einem absoluten, einsamen Auf sich gestelltsein erblicken. Wird dagegen, wie dies hier immer geschehen ist, der Mensch seinem menschlichen Wesen nach als gesellschaftlich aufgefaßt, so leuchtet es ohne weiteres ein, daß das Goethesche Dilemma vom persönlichen Sein als Kern oder Schale aufs allerengste mit seiner sozialen Lebensführung, mit dem Vorhandensein einer Kritik des Lebens in ihr, mit Richtung und Kraft dieser Kritik verbunden ist. Diese Frage stellt das Leben selbst ununterbrochen, man könnte sagen, in jedem Augenblick des Handelns oder der Reflexion darüber vor oder nach der Aktion. Der wesentliche Inhalt der hier entstehenden Wechselwirkungen läßt sich am besten vorerst darin zusammenfassen, daß eine Kernhaftigkeit des Individuums nur aus subjektiv echten Beziehungen zur Wirklichkeit entstehen kann; sind diese verlogen, so muß sich der Mensch selbst, auch als Persönlichkeit, zu einer bloßen Summe von Schalen erniedrigen. Die moderne Literatur hat sachlich unzählige Male solche Degradierungen geschildert; Ibsens »Peer Gynt« gibt in einer Szene des umfassenden Rückblicks auf sein ganzes Leben eine unbeabsichtigte und vielleicht darum um so überzeugendere Bestätigung des Goetheschen Satzes. Unmittelbar, aber nur unmittelbar ist diese subjektiv-ehrliche Attitüde schlechthin entscheidend, an sich völlig unabhängig davon, wie das subjektiv richtig gemeinte Verhältnis zur Welt objektiv beschaffen ist: man denke an die »Kernhaftigkeit« der Gestalt Don Quixotes. Näher betrachtet zeigt sich freilich, daß die objektive Richtigkeit der Beziehung zur Außenwelt, die Richtigkeit der Kritik des Lebens ein unmöglich ausschaltbares Motiv bleibt. Natürlich fällt bei Don Quixote im Gegensatz zu Peer Gynt die subjektive Ehrlichkeit gewichtig in die Waagschale; wenn jedoch seine Kritik des Lebens nicht auch ein großes Ausmaß objektiver Wahrheit enthielte, müßte auch sein Kern sich auf ein Aufeinander-geschichtetsein von Schalen reduzieren. Weiter: alle diese subjektiven Faktoren – und nicht nur die Gesinnung – können zwar den Kern über-

haupt retten, er ist jedoch in diesem Fall weit davon entfernt, Ansatzpunkt, Triebkraft zu einer Annäherung an den allseitigen Menschen zu werden; er ist weit mehr ein Kerker, der Don Quixote in eine unwahre, von ihm selbst fetischisierte Welt einsperrt.

Wir konnten hier auf diesen Problemkomplex nur mit Hilfe einiger Beispiele etwas Licht werfen, seine Rolle im Leben ist viel breiter, verzweigter und umfassender, als daß er in einer Ästhetik systematisch behandelt werden könnte; er ist ja weit mehr ethischen als ästhetischen Charakters. Es mußte darauf nur hingewiesen werden, um den Lebensgrund, aus dem die gesellschaftlichen Forderungen an die Kunst entsteigen, den Lebensfluß, in den sie münden, wenigstens in gröbsten Umrissen anzudeuten. Zu einer so begrenzten Konkretisierung seien noch einige ergänzende Bemerkungen gestattet. Wie im ethischen Verhalten ein sehr kompliziertes Verhältnis herrscht, so auch in der intellektuellen und kulturellen Entwickeltheit des Menschen. Goethe nimmt auch hier – im Gegensatz zum heute vielfach herrschenden irrationalistischen Aristokratismus – einen weit vorgeschobenen demokratischen Standpunkt ein. Er sagt: »Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt¹.« Diese Feststellung ist vor allem deshalb nicht mißverstehbar, weil sie von Goethe stammt, weil sie deshalb keine Tendenz enthalten kann, primitive Zustände romantisch zu idealisieren oder sie gar entwickelteren polemisch-kritisch als Vorbilder gegenüberzustellen. Goethe will hier nur auf diese Möglichkeit als Möglichkeit hinweisen, ohne deshalb die Notwendigkeit, über diese Stufe hinauszugehen, je in Zweifel zu ziehen. Im Gegenteil, für ihn ist gerade jene Mission der Kunst am wichtigsten, die auf hochentwickelten Kulturstufen zu der von ihm geforderten Kernhaftigkeit des Menschen führt, die die Lebenstendenzen dazu bewußt macht, stärkt und fördert, die befähigt ist, die entgegengesetzten zu hemmen, ja zu unterdrücken. Dafür ist bei ihm immer wieder das richtige Verhältnis zur Außenwelt entscheidend, und für seine eigenen Entwicklungsbedingungen formuliert er die hier auftauchenden ästhetisch-ethischen Postulate sehr oft im Zusammenhang mit der Methodologie der Naturforschung, deren nahe Beziehung zur Ästhetik wir bei ihm bereits behandelt haben. So im Gedicht »Epirrhema«, das thematisch dem von uns angeführten »Ultimatum« recht nahesteht:

¹ Goethe: Maximen und Reflexionen, a. a. O. Band IV. S. 226.

Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Der Gedanke der Identität von Innen und Außen ist unseren Darlegungen lange vertraut. Und die Folgerung, daß jenes Verhältnis zur Welt, das den Menschen dazu verhilft, in ihrer Persönlichkeit einen wahren Kern auszubilden, eben mit ihren derartigen Betrachtungen aufs engste zusammenhängt, wird jetzt niemanden mehr überraschen; noch weniger die Feststellung, daß diese Art, die Welt anzusehen, aufs Ästhetische intendiert, daß das Kunstwerk gerade jene Widerspiegelung der Welt darbietet, in der allein diese Tendenz zur konkreten Vollendung gedeihen kann. Goethe selbst spricht jene Bezogenheit auf den Menschen, jenes Zentrieren der Objektwelt auf ihn wiederholt in einer über das Ästhetische hinausgehenden, freilich gerade darin, aber nur darin philosophisch nicht immer stichhaltigen Weise aus. So z. B.: »Wir wissen von keiner Welt als in bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck dieses Bezugs ist¹.« Die bloße Feststellung dieser anthropomorphisierenden Betrachtungsweise – wichtig für die Kunst, mehr als problematisch für die Beziehung zur Welt, zur Natur, für die Widerspiegelung ihres wahren Ansichseins – findet Goethe mit Recht als nicht ausreichend. Er sagt: »Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äußere Erscheinung des Natürlichen².« Er erkennt aber sogleich, daß im Begriff des Natürlichen nicht nur etwas visuell Objektives, sondern zugleich etwas Menschliches, und zwar Sittliches, d. h. gesellschaftlich Moralisches enthalten ist. Wenn wir nun an die Auffassung der Sittlichkeit dieser Periode, von der Kritik der Kantschen subjektivistischen Ethik bei Goethe und Schiller etwa in der Entstehungszeit des »Wilhelm Meister« bis zur Vollendung dieser Tendenz in der Gegenüberstellung von Moralität und Sittlichkeit in Hegels »Rechtsphilosophie«, denken, so sehen wir klar, daß hier die gesellschaftlich aktive Tätigkeit des Menschen gemeint ist. Darum gewinnt die den eben angeführten Aphorismus ergänzende Bemerkung Goethes, daß jeder

¹ Ebd. Band XXXV S. 320.

² Ebd. S. 303.

Gegenstand der Kunst nach seiner Geeignetheit zu beurteilen ist, »ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen« zu sein, ein besonderes Gewicht.

Goethe hat damit das philosophische Fundament unserer Verallgemeinerung der Katharsis für die Kunst überhaupt und speziell für die bildende Kunst niedergelegt. Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist – wir erinnern erneut an das, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben –, so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung ein. Unmittelbar mischt sich der Ergriffenheit des Rezipienten über das Neue, das die jeweilige Werkindividualität in ihm auslöst, ein negativ begleitendes Gefühl bei: ein Bedauern, ja eine Art Scham darüber, etwas, das sich so »natürlich« in der Gestaltung darbietet, in der Wirklichkeit, im eigenen Leben nie wahrgenommen zu haben. Daß in dieser Kontrastierung und Erschütterung eine vorhergehende fetischisierende Betrachtung der Welt, ihre Zerstörung durch ihr entfetischisiertes Bild im Kunstwerk, und die Selbstkritik der Subjektivität enthalten ist, braucht, glauben wir, nicht mehr ausführlich auseinandergesetzt zu werden. Rilke gibt einmal die dichterische Beschreibung eines archaischen Apollotorsos. Das Gedicht kulminiert – ganz im Sinne unserer vorangegangenen Darlegungen – in dem Appell der Statue an den Betrachter: »Du mußt dein Leben ändern.« Die Bereicherung und Vertiefung, die jedes echte Werk der bildenden Kunst wachruft, wodurch – dies beiläufig gesagt – der Kunstsinn der Menschen erweckt und entwickelt wird, ist ohne einen solchen Vergleich und mag er nur ein kaum bewußtes Begleitgefühl sein, mag seine emotionelle Betontheit stärker oder schwächer wirken, kaum vorstellbar. (Hier zeigt sich erneut, daß das rezeptive Kunsterlebnis ohne ein Inbetrachtziehen des Vorher nicht begriffen werden kann.) Der Vorwurf an das Vorher, die Beförderung für das Nachher – und mögen beide in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses selbst fast ausgelöscht erscheinen – bilden einen wesentlichen Inhalt dessen, was wir früher als die verallgemeinertste Form der Katharsis bezeichnet haben: ein derartiges Durchrütteln der Subjektivität des Rezipienten, daß seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von »tugendhaften Fertigkeiten« werden.

Ohne jetzt über die konkreten Thesen von Aristoteles über Furcht und Mitleid als Inhalte der tragischen Katharsis diskutieren zu wollen, sei hier nur bemerkt, daß einerseits den Inhalt der Tragödie die zuge-

spitztesten Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt bilden, daß die darin sich offenbarende äußerste Widersprüchlichkeit seiner Existenz mit einer diesem Inhalt entsprechenden Vehemenz und Intensität auf sein Selbstbewußtsein einwirkt und dementsprechend die klassische Form der Katharsis hervorbringt. Es ist deshalb gar nicht überraschend, daß zuerst diese Theorie eingehend gedanklich zerlegt und ausgelegt wurde, daß ihrer Wucht gegenüber alle anderen Äußerungsweisen mehr oder weniger in den Hintergrund gedrängt wurde. Wenn wir jedoch an die von uns angeführten sozialpädagogischen Bemerkungen von Aristoteles über die Musik denken – und man kann vom Standpunkt des methodologischen Herantretens an diese Frage bei allen sonstigen Differenzen ruhig die von Platon als ähnlich intentioniert auffassen –, so sehen wir, daß auch hier, wenn auch mit anderen Inhalten, mit verschiedener Tiefe, Intensität etc., auf die Entwicklung anderer »tugendhafter Fertigkeiten« gerichtete kathartische Wirkungen gemeint sind; dasselbe bezieht sich nach deutlichen Hinweisen der antiken Ästhetik auch auf die bildenden Künste.

Andererseits darf man bei der Analyse der Tragödie auch daran nicht vorbeigehen, daß ihr Inhalt und ihre spezifische Formung gerade auf die Einheit von Außen und Innen gegründet ist. Indem die tragische Leidenschaft als unwiderstehliche Macht aus der Seele hervorbricht, wird sie vom Standpunkt des normal-alltäglichen Bewußtseins ihr gegenüber zu etwas »Äußerem«, während zugleich das Schicksal, das aus der Umwelt sich zusammenbraut, sich im Laufe der tragischen Verwicklung zu einer eigenen Notwendigkeit der betroffenen Person, zu ihrem eigenen Schicksal entwickelt. Entsteht keine derart intime Affinität zwischen Held und Geschick, so muß auch die tiefste tragische Erschütterung fehlen; das Tragische wird wie oft im Laufe der Geschichte ins sinnlos Fürchterliche verzerrt oder zur alltäglichen Rührseligkeit verflacht. Und es ist klar, daß die ästhetische – und davon unzertrennlich die ethische und soziale – Bedeutung der Tragödie, gerade hier liegt, in jener Wahrheit des Lebens, die die Kunst gereinigt und gesteigert widerspiegelt. Daraus folgt, daß die Echtheit der Individualität sich erst in der Erprobung durch das Äußerste erweisen kann, daß die Frage, ob sie Kern oder Schale sei, nur hier eine letztthin angemessene Antwort erhalten kann. Darum bringt die Tragödie die prägnanteste, die eigentlichste Form der Katharsis hervor. Da jedoch die Auflösung des Dilemmas von Außen und Innen als Lebensproblem überall auftaucht – und überall im engsten Zusammenhang mit der Kernhaftigkeit der Person –, da infolge der pluralistischen Struktur der ästhetischen Sphäre auf jeden Fragetypus des Lebens ein Antworttypus der

Kunst mit gesellschaftlicher Notwendigkeit entstand und immer wieder neu entsteht, glauben wir, daß unser Verallgemeinern des Katharsisbegriffes keine Konstruktion ist, sondern das Wesen des Ästhetischen von einer bestimmten Seite auszusprechen hilft.

Bei einer solchen, wie wir glauben, voll berechtigten Ausdehnung des Katharsis-Erlebnisses auf die wahrhaft tiefen Wirkungen einer jeden echten Kunst müssen sogleich einschränkende Vorbehalte gemacht werden, damit keine undialektische Verallgemeinerung der ästhetisch-ethischen Konkretheit dieses Begriffs seine Schärfe und Bestimmtheit vernichte oder zumindest abstumpfe. Zuallererst muß davon ausgegangen werden, daß jede ästhetische Katharsis eine bewußt hervorgebrachte konzentrierende Widerspiegelung von Erschütterungen ist, deren Original immer im Leben selbst aufgefunden werden kann, hier freilich spontan aus dem Verlauf von Aktionen und Begebenheiten herauswachsend. Es ist darum notwendig, festzustellen, daß die von der Kunst hervorgerufene kathartische Krise im Rezeptiven die wesentlichsten Züge solcher Lebenskonstellationen widerspiegelt. Im Leben handelt es sich dabei immer um ein ethisches Problem, das deshalb auch den Gehaltskern des ästhetischen Erlebnisses ausmachen muß. Nun ist es klar, daß in der Regelung des menschlichen Lebens durch die Ethik die kathartische Wendung nur einen spezifischen Grenzfall im System der möglichen ethischen Entscheidungen bildet; es sind daneben – um nur eine Hauptfrage hervorzuheben – völlig emotionslose Beschlüsse möglich, die ebensolche, ja in vielen Fällen stärkere, dauerhaftere, standhaftere ethische Einstellungen hervorrufen als die kathartischen Erschütterungen. Es gehört ja zum Wesen des Ethischen, daß darin gerade das konsequente Durchhalten hierarchisch höhersteht als jeder noch so leidenschaftliche, noch so aufrichtige und tief empfundene Enthusiasmus. Mit Recht besteht also in der Ethik ein permanentes kritisches Mißtrauen diesem gegenüber, das Dostojewskij mit der Bezeichnung »schnelle Heldentat« treffend formuliert hat. Ein solches ethisches Mißtrauen drückt auch die Dichtung wiederholt aus, es genügt, an die großartige Beschreibung zu erinnern, die Tolstoi den Figuren von Karenin, Anna und Wronski widmet, die alle an Annas Krankenbett eine tief empfundene echte Katharsis erlebten, aufrichtig überzeugt waren, die Grundlagen ihrer Lebensführung umwälzen zu können, um allmählich, unwiderstehlich vom Strom ihres seelischen Alltags in ihre alten Existenzformen zurückgeschwemmt zu werden. Ist also schon im sittlichen Leben der Menschen der ethische Verdacht den kathartisch ausgelösten »schnellen Heldentaten« gegenüber durchaus gerechtfertigt, obwohl selbstredend gar nicht so selten aus solchen Krisen

wirkliche ethische Neugeburten folgen, so ist diese Zweideutigkeit in den künstlerischen Abbildungen der Wirklichkeit noch augenfälliger. Wir werden in späteren Darlegungen ausführlich darauf eingehen, daß der Mensch im Leben sich notwendig auf bestimmte einzelne Handlungen, Entschlüsse etc. richtet, während in seiner Einstellung zum Kunstwerk gerade diese Gebundenheit der Erlebnisse an solche konkreten Erscheinungen der Wirklichkeit zeitweilig suspendiert wird, so daß er sich mit seiner Gesamtpersönlichkeit dem jeweiligen ästhetischen Eindruck hingibt und die ethischen Folgen dieser Wirkungen sich erst im Nachher der Rezeptivität zeigen können, weshalb sie auch noch mehrdeutiger, mehrschichtiger sein müssen, als die Einwirkungen, die das praktische Leben selbst auslöst.

Diese Mehrdeutigkeit erfährt noch dadurch eine weitere Steigerung, daß die Katharsis auch – wiederum in vielfacher Hinsicht – eine negative sein kann. Wir sprechen gar nicht davon, daß ihre Wirkung zuweilen, beabsichtigterweise, eine das Böse enthüllende, eine abschreckende ist, wie vor allem in den großen Komödien. Gogol hat im »Revisor« diese negativ kathartische Wirkung des Lachens, des Auslachens gestaltet, als der Polizeimeister inmitten seiner Entlarvung durch die abgewinkelte Handlung sich mit den Worten: »Was lacht Ihr? Ihr lacht über euch selber!« an die Zuschauer wendet. Aber darüber hinaus kann die kathartische Wirkung – unabhängig nicht nur von der Absicht des Autors, sondern auch vom Gehalt des Werks – eine ethisch problematische, ja negative Richtung einschlagen. Es ist noch ein relativ einfacher Fall, wenn die Rezeptivität sich an bestimmte unmittelbare Erscheinungsformen klammert und an der Totalität des Beabsichtigten und Verwirklichten vorbeigeht. Das kann gerade bei heftig, bei durchschlagend wirkenden Werken häufig vorkommen und die Katharsis auf abweichende, moralisch bedenkliche Wege führen. Goethe hat diese Tendenz sehr bald nach dem Erscheinen seines »Werther« bemerkt; sein kleines Gedicht, das die Grundlage der Popularität des Werks mit leichter Hand skizziert, endet mit den Worten, die der geliebte und vielfach nachgeahmte Held an seine Leser richtet: »Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.«

Das Umschlagen der kathartischen Wirkung kann aber auch bis zur reinen moralischen Negativität gesteigert werden. Es ist im Rahmen dieser Betrachtungen nicht möglich, die so entstehenden Probleme bis in ihre sehr komplizierten realen Verzweigungen zu verfolgen, denn dazu müßten die hier ausschlaggebenden ethischen Kategorien eingehend bestimmt und zueinander ins richtige Verhältnis gebracht werden. Hier können wir bloß zwei wichtige Umstände und auch diese nur äußerst cursorisch hervorheben. Erstens die Histo-

rizität und damit die historische Relativität und Widersprüchlichkeit in der konkreten Erscheinungsweise solcher Kategorien; so äußert sich sehr oft das gesellschaftlich-geschichtlich Neue und Fortschrittliche als Bruch mit den herrschenden ethischen Anschauungen und darum als Böses, was noch dadurch ergänzt wird, daß das Neue und Fortschrittliche selbst in sehr widerspruchsvollen Formen zum Ausdruck gelangen und sogar vom menschheitlichen Standpunkt tief widerspruchsvoll sein kann. Das ist primär natürlich eine Frage des Lebens selbst. Man denke etwa an die Gestalt Napoleons und an den Einfluß seiner Persönlichkeit auf so verschiedene Gestalten wie Rastignac, Julien Sorel oder Raskolnikow (diese seien hier als Typen konkreter und realer gesellschaftlicher Lagen genommen). Es ist ohne weiteres evident, daß die kathartische Wirkung, die von der Widerspiegelung ihrer Schicksale ausgeht, sehr leicht ins moralisch Zwiespältige, ja rein Negative umschlagen kann; man denke an die Spiegelung der Raskolnikow-Tragödie beim späteren sozialrevolutionären Schriftsteller Sawinkow-Ropschin. Die Möglichkeit solcher Wirkungen wird – zweitens – noch dadurch fundiert und verstärkt, daß das moralisch Verwerfliche keineswegs immer ein »kreatürliches« Versagen der Menschen der Majestät der moralischen Normen gegenüber sein muß, sondern sich bis zu einem Setzen böser Maximen steigern kann. In solchen Fällen handelt es sich nicht um ein Zurückschrecken der Menschen vor den Geboten der Moral, nicht um ihr Herabsinken in ein Chaos des bloß Unmittelbaren, Gewohnten, Instinktiven etc., vielmehr im Gegenteil um ein Sicherheben über dieses Niveau, um eine – formal – ähnliche Selbstbearbeitung der eigenen Partikularität, um ein Sichselbststeigern des Menschen, wie es im moralischen Handeln zu erringen ist. Der Inhalt der Maxime, nicht ihre Kraft des Menschenmodells unterscheidet hier zwischen Gut und Böse. Da nun die ästhetische Katharsis unmittelbar vor allem eine Erhöhung des Menschen über seine eigene Alltäglichkeit hervorbringt, ist eine Wendung zu einem derartigen Verhalten prinzipiell keineswegs ausgeschlossen, und die früher angedeutete historische Dialektik und Widersprüchlichkeit erleichtert in manchen Fällen seine Realisierung.

So einleuchtend also – im weithistorischen Sinn – die Lessingsche Auslegung der Katharsislehre von Aristoteles auch sein mag, eine Analyse der Praxis kann in ihren Auswirkungen sehr leicht Zweifel und Bedenken in bezug auf ihre ethische Eindeutigkeit auslösen. Der alte Goethe hat solche in seiner späten »Nachlese zu Aristoteles' Poetik« ausgedrückt: »Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den

Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen.¹ Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf Goethes Interpretation der ganzen Katharsisauffassung einzugehen, insbesondere nicht auf seine äußerst problematische These, daß die Katharsis sich nicht als Wirkung des Werks im Rezeptiven abspielt, sondern als Versöhnung den Abschluß, die Krönung des Werks selbst bildet. Der oben zitierte Zweifel in bezug auf die Möglichkeit von kathartisch-ethischen Wirkungen verknüpft sich auf diese Weise mit dem Zweifel am moralischen Einfluß der Kunst überhaupt. Die innere Abgeschlossenheit des Kunstwerks, seine alles umfassende, in sich abgerundete Totalität beinhaltet also hier ein Zerreißen der notwendigen Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik, ihre Beschränkung auf eine »Zufälligkeit«, wobei der wesentliche Akzent auf eine »Milderung der Sitten« gelegt wird, die ebenfalls in »Weichlichkeit« ausarten kann. Wir enthalten uns einer Polemik vor allem deshalb, weil die hier ausgesprochene Auffassung im System der Gesamtanschauungen Goethes – auch des alten Goethe – in dieser Zugespitztheit einen episodischen Charakter hat, nur die Verteidigung der Abgeschlossenheit des Werks, die Abwehr unmittelbar moralisierender Einwirkungen fügt sich organisch in dieses System ein. Goethes Bedenken gegen eine direkt und eindeutig moralische Wirkung der Katharsis sind um so gewichtiger, als sie auch im Laufe der späteren Entwicklung in verschiedenen Formen immer wieder auftauchen. Seine Betrachtungen sind vor allem auf die Tragödie gerichtet, sie haben aber schon bei ihm eine Bezogenheit auf alle Künste, vor allem auf die Musik. Bei dieser – sowie bei den bildenden Künsten, wenn auch in anderen Formen – steigert sich nämlich die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit im geistigen und moralischen Sinn weit über die von uns für die Literatur geschilderte hinaus. Thomas Mann gibt – vom »Tristan« bis zum »Faustus« – eine sehr eingehende Darstellung dieser Problematik, aber auch der viel mildere und geistig weniger scharfe Hermann Hesse greift z. B. in seinem »Steppenwolf« die Fragwürdigkeit der ethischen Wirkung der Musik auf. Sein Held verbindet diese Reflexionen mit einem Nachdenken über die deutsche Entwicklung und sagt in einem leidenschaftlich selbstkritischen Monolog: »Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos,

¹ Goethe: Nachlese zu Aristoteles' Poetik Wk. a. a. O. Band XXXVIII S. 81.

dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche sters gegen das Wort und gegen die Vernunft frondierte und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik, in wunderbaren seligen Tongebilden, in wunderbaren holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt.« Hier ist das Umschlagen ins Entgegengesetzte deutlich sichtbar. Man mag an der Darstellung Richard Wagners in Heinrich Manns »Untertan« vorbeigehen, da hier zugleich eine Kritik an Wagners Kunst selbst zumindest mitgemeint ist, aber man denke an den schönen Sowjetfilm über das Leben des Partisanenführers Tschapajew, in welchem ein grausamer, blutrünstiger weißer General auftritt, der in seinen Mußestunden begeistert und gar nicht schlecht Beethoven spielt, um diese Vieldeutigkeit klar vor Augen zu behalten.

Wenn man alle diese Bedenken nebeneinander stellt, so scheint das Wesen der Katharsis selbst in der Tragödie – von der Musik gar nicht zu reden – einer Selbstauflösung entgegenzugehen. Besonders scharf ist dieser Gegensatz, wenn man sich abermals auf die höchst eindeutige Stellungnahme der antiken Ästhetik bei Platon und Aristoteles besinnt. Dabei ist diese bereits eine Auflösungserscheinung der Polis, in deren Blütezeit die Verbindung von Ästhetik und Ethik sicherlich noch viel geradliniger und unabdingbarer war. (Platons Ablehnung der Kunst ist ja selbst ein Produkt dieser Auflösungs-krise der Polis.) Indessen scheint uns, daß dieser Gegensatz doch kein ausschließender ist. Die enge Verbindung von Staatsbürgertum und Ethik (und damit von Ästhetik und Ethik) in der Blütezeit der Polis war eine einmalige Konstellation in der Weltgeschichte. Das Gewicht des individuellen Privatlebens, das bereits in der Stoa und bei Epikur deutlich fühlbar wird, kommt im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung immer stärker zur Geltung und macht die Verbundenheit zwischen Einzelpersönlichkeit und Menschengattung mit allen sie verbindenden Vermittlungen immer komplizierter, ohne sie freilich aufzuheben, im Gegenteil, um sie immer stärker mit neuen Inhalten zu bereichern. Die fast antike Stellungnahme Lessings gehört bereits zur Periode der »heroischen Illusionen« über eine wiederzuerweckende Polis, die in der großen Französischen Revolution ihren Kulminationspunkt erreicht. Das Zerstreien dieser Illusionen schafft jenen Zustand von Gesellschaft, Individuum und Ideologie (im weitesten Sinne genom-

men), der die von uns analysierten verwickelten und vieldeutigen Phänomene hervorbringt. Damit ist aber die Verbindung zwischen ästhetischer Katharsis und ethischem Verhalten bloß komplizierter geworden, hat jedoch keineswegs aufgehört zu existieren. Ein Verzicht auf sie wäre einer auf jedwede hohe Kunst. Ein solcher kommt natürlich in unseren Tagen häufig vor und ist eine der Kräfte, die die echte Kunst zu einer gefälligen oder fesselnden Belletristik erniedrigen. Bei einem großen Künstler-Moralisten wie Brecht ist das Festhalten am Kern der Katharsis, bei tiefem Mißtrauen gegenüber jeder bloß emotionalen Wirksamkeit der Kunst, deutlich sichtbar. Der Verfremdungseffekt, dessen ästhetische Problematik an anderen Stellen dieses Werks zur Sprache kommt, will die bloß unmittelbare, erlebnishafte Katharsis ausschalten, um Raum zu schaffen für eine, die durch eine vernunftmäßige Erschütterung des ganzen Menschen des Alltags ihn zu einer wirklichen Umkehr zwingt. Bei aller polaren Gegensätzlichkeit zu Rilke ist also dessen: »Du mußt dein Leben ändern« auch das Axiom für das künstlerische Wollen Brechts.

Obwohl wir also überzeugt sind, daß die von uns vollzogene Verallgemeinerung des Katharsisbegriffs berechtigt ist, müssen wir noch einen Vorbehalt hinzufügen, um auch den ästhetischen Charakter unserer Argumentation ins richtige Licht zu rücken. Genuin ästhetisch gehen bei allen Rezeptionen echter Kunstwerke dem Wesen nach ähnliche Erschütterungen vor sich. Sie sind jedoch zugleich voneinander qualitativ verschieden. Nicht nur in dem Sinn, daß, wie selbstverständlich, jedes Kunstwerk andersgeartete Emotionen auslöst, daß diese sogar bei den verschiedenen Rezeptiven desselben Werks divergieren müssen, sondern auch auf einer allgemeineren Ebene: die verschiedenen Künste und Kunstarten evozieren prinzipiell Verschiedenartiges, so daß die unendliche Variabilität der einzelnen Emotionen sich in einem pluralistisch gegliederten Universum abspielt. Man mag manches an Beethoven, Rembrandt oder Michelangelo mit vollem Recht tragisch nennen, wenn man sie aber innerhalb ihrer allgemeinsten, letztthinnigen Einheit mit Sophokles oder Shakespeare vergleicht, so zeigt sich zugleich ihre ebenso tiefgreifende, spezifische, qualitative Andersartigkeit. Trotz dieser Vorbehalte meinen wir, daß das Hervorheben auch des allen Gemeinsamen berechtigt war. Denn erst die Spannung dieser Pole, ihre simultane Existenz und Wirksamkeit ergibt den echten ästhetischen Gehalt.

Im Vergleich zur Aufhebung der Unmittelbarkeit in der wissenschaftlichen Widerspiegelung mußte die Unmittelbarkeit der ästhetischen betont werden, jedoch im Verhältnis zur Unmittelbarkeit im Alltagsleben ist die ästhetische

ebenfalls eine aufgehobene; daß dieses Aufheben im Herstellen einer neuen, sonst nirgends auffindbaren Unmittelbarkeit besteht, macht eben die Besonderheit des ästhetischen Setzens aus. In der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ist das Wesen, das Allgemeine zwar latent überall vorhanden, muß aber – gerade mit Hilfe ihrer Aufhebung – aus der Verborgenheit ausgegraben werden. In der Unmittelbarkeit des Kunstwerks ist das Wesen, die Allgemeinheit zugleich verborgen und offenkundig. So entsteht im Kunstwerk eine »Welt«, die einerseits in ihrer Erscheinungsform von der existierenden (und von der wissenschaftlich erkannten) Wirklichkeit qualitativ, prinzipiell verschieden ist, die aber andererseits deren wesentliche Struktur, ihren kategoriellen Aufbau beibehält; sie vollzieht an ihr nur eine solche Umgruppierung, einen solchen Funktionswandel, daß sie der menschlichen Aufnahmefähigkeit, den menschlichen Erlebnisbedürfnissen angemessen wird. Auch dieses Problem ist bereits wiederholt gestreift worden; nicht nur wo ausdrücklich von einer solchen Angemessenheit die Rede war und deren hedonistisch-unmittelbare Aufhebung abgelehnt wurde, sondern auch dort, wo im Anschluß an Goethe die Natürlichkeit dieser »Welt« zur Sprache kam. Beide Umschreibungen beziehen sich auf dasselbe: auf die hier angedeutete Spannung von Unmittelbarkeit und Sinnbeladenheit; auf das Innwerden des Wesens in der Erscheinung; auf eine immanente Vollendung und gediegene Komplettheit der künstlerischen Welt, die in dieser Hinsicht – aber ausschließlich in dieser – über die dem Menschen gegebene objektive Wirklichkeit hinausgeht, die gerade durch ein solches Überschreiten ihrer gewohnten Grenzen ihre Diesseitigkeit, die alleinige Realität ihrer Existenz bestätigt. Gottfried Keller gibt, wie wir gesehen haben, eine gute Beschreibung der Welt Shakespeares, die diese Lage prägnant ins Licht stellt.

Kellers Stellungnahme ist für uns auch insofern bedeutsam, als er der richtigen Beschreibung des Tatbestandes auch die einer unrichtigen Stellungnahme hinzufügt, und damit ungewollt die gute Kritik einer falschen Auffassung der Wirklichkeit der ästhetischen Widerspiegelung gibt. Wir meinen die sogenannte Illusionstheorie. Kellers Pankraz sagt nämlich: »Weil nun alles übrige so trefflich wahr und ganz erschien und ich es für die eigentliche und richtige Welt hielt, so verließ ich mich ... ganz auf ihn ...« Pankraz verwandelt so die Shakespearesche treue Widerspiegelung der Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie Don Quixote die Ritterromane, und erleidet vielfach ein ähnliches Schicksal. Damit ist bereits eine Kritik der Illusionstheorie gegeben. Die große Entstehungszeit der modernen Philosophie war sehr hart in der Beurteilung der Illusionen; man nannte sie einfach Irrtümer, Träume,

Verfehlen der Ziele und Methoden der Erkenntnis der Welt; in dieser Hinsicht herrschte zwischen Bacon, Descartes und Spinoza volle Übereinstimmung. Wenn damit auch die praktischen Folgen der Illusionen vielfach überschauen wurden, so haben die großen Revolutionen des 17.-19. Jahrhunderts wichtige Erfahrungen gebracht, vor allem über den Unterschied von welt-historisch fortschrittlichen und subjektiv bleibenden leeren Illusionen; Marx hat diese Lehre der Revolutionen am prägnantesten bearbeitet. Erst als auch diese Periode vorbei war, als die Illusionen bereits zu bloß tatenlosen Träumereien wurden, als die Donquixoterie sich in ein Oblomowtum verwandelte, versuchte man das Geheimnis der ästhetisch widerspiegelten Welt in einer – »bewußten« – Illusion zu finden. Unsere bisherigen Darlegungen zeigen, ohne weitere Polemik, die Unhaltbarkeit dieses Standpunkts. Wir erwähnten hier diese Theorie überhaupt nur deshalb, weil sie als Kontrast das von uns aufgezeigte Verhältnis von Wirklichkeit und ästhetischer Widerspiegelung beleuchtet. Die Illusion ist erstens rein subjektiven Charakters, zweitens will sie von dieser Subjektivität aus die objektive Wirklichkeit korrigieren, besser gesagt, ihr eine aus subjektiven Träumen gewobene »bessere« Wirklichkeit gegenüberstellen. Die modernen subjektivistischen Erkenntnistheorien helfen ebenfalls in der Ausbildung solcher Konzeptionen. Das ändert nichts an ihrer Haltlosigkeit. Daß die ästhetischen Gebilde als Widerspiegelungen der Wirklichkeit die Subjektivität nicht ausschalten wollen und können, schafft die mit der Hilfe ihrer Vermittlung entstehende spezifische Objektivität nicht aus der Welt; daß sich der Schaffende wie Rezipiente des Widerspiegelungscharakters der ästhetischen Akte und Gebilde bewußt sind, hat mit dem Wesen der Illusion nichts gemein. Freilich nicht in dem Sinne, daß diese Akte ohne Beziehung zur gesellschaftlichen Aktivität vollziehbar wären. Über die hier entstehenden Probleme werden wir alsbald, bei Behandlung des Nachherrs der ästhetischen Rezipitivität, ausführlicher sprechen. Jetzt aber kann schon gesagt werden, daß die ästhetische Widerspiegelung ihrem Wesen nach nicht die unmittelbare Basis der gesellschaftlichen Aktivität werden kann, wie die Illusion, deren Wesen gerade darin besteht, daß sie – fälschlicherweise – mit einem wahren und praktisch verwertbaren Abbild der Wirklichkeit verwechselt wird. Die sogenannte bewußte Illusion erniedrigt die Kunst auf das Niveau eines Tagtraums, entfernt aus der Reihe ihrer Wirkungsmöglichkeiten gerade jene, deren prägnanteste Form eben die von uns geschilderte Katharsis ist: nämlich die Wirkung, die der Zusammenstoß der ästhetisch gespiegelten objektiven Wirklichkeit mit der bloßen Subjektivität des Alltags auslöst.

Diese Allgemeingeltung der Katharsis und die Ablehnung jeder Illusionstheorie weisen von verschiedenen Seiten auf dasselbe Grundphänomen des Ästhetischen hin: auf die Simultaneität einer restlos vollendeten Diesseitigkeit in seinen Gebilden mit ihrem Übertreffen der unmittelbar-alltäglichen Wirklichkeit an Intensität, an sinnfälliger Unendlichkeit der wesentlichen Bestimmungen, an Konvergenz bis zur engsten Berührung von Erscheinung und Wesen, an absoluter Identität von Inhalt und Form. Diese Gedoppelt-heit und Einheit von, abstrakt angesehen, divergierenden, ja entgegengesetzten Tendenzen spricht sich im Erlebnis der Katharsis aus, deren Eintreffen und Erfüllung deshalb ebenfalls eine vereinte Gedoppelt-heit aufweist: sie ist ein entscheidendes Kriterium der künstlerischen Vollendung des jeweiligen Werks und zugleich das bestimmende Prinzip für die wichtige soziale Funktion der Kunst, für die Beschaffenheit des Nachher ihrer Wirkungen, ihrer Ausbreitung ins Leben, der Rückkehr des ganzen Menschen ins Leben, nachdem er als Mensch ganz sich der Wirkung eines Kunstwerks hingegeben und die katharsische Erschütterung erlebt hatte. Beide Fragen gehören dem Wesen nach den Problemkomplexen des zweiten Teils an; hier können wir nur einige dieser unerläßlichen Prinzipien kurz streifen. Es wurde bis jetzt wiederholt auf die Priorität des Inhalts der Form gegenüber hingewiesen. Auch wenn wir nun bloß auf das Prinzipiellste eingehen, wird sich in großen Linien erneut zeigen, daß diese Priorität des Inhalts die Bedeutung der Formen keineswegs herabsetzt, im Gegenteil noch schärfer hervorhebt, als ein einseitiger Formalismus dazu imstande wäre. Denn erst von hier aus kann man ihre spezifischen Funktionen richtig würdigen, ihre wirklichen Meister von bloßen Virtuosen klar unterscheiden. Diese spezifischen Funktionen der Formen konzentrieren sich darauf, einen für die Menschheit bedeutsamen Inhalt allgemein erlebbar zu machen. Die Wege der echtgeborenen großen Künstler trennen sich nun vor allem darin von denen der geringeren, daß jene in dem sich ihnen anbietenden Lebensstoff diesen gediegenen Gehalt, seine Affinität zu bestimmten Formen – und wenn nötig, zu ihrer konkreten Erneuerung – mit unfehlbarer Sicherheit erkennen und verwirklichen, während die geringeren hier mehr oder weniger haltlos herumirren, und in der Begegnung mit einem wahrhaft gediegenen Gehalt vielfach dem Zufall ausgeliefert sind.

Findet nun ein solches Zusammentreffen von Gehalt und Form nicht statt – wir sprechen hier von wirklichen Künstlern – so entsteht das, was man in der Literatur ganz richtig als bloße Belletristik zu bezeichnen pflegt; ähnliche Erscheinungen sind natürlich in den bildenden Künsten und in der

Musik ebenfalls zu beobachten. Diese Belletristik kann rein formal – in Stil, Aufbau, Psychologie etc. – auf achtenswerter Höhe stehen, sie wird aber in ihren Dauerwirkungen nie über ein bloßes Fesseln oder Unterhalten, eventuell über ein unerfülltes Spannen hinausgehen; sie wirkt oft angenehm, weil sie im Rezeptiven bereits vorhandene Erfahrungen bestätigt, oder eventuell durch stoffliche Neuheit diese quantitativ erweitert, bringt jedoch nie jene wahrhafte Ausweitung und Vertiefung des menschlichen Gesichtskreises, die wir eben im Erlebnis der Katharsis beobachten konnten. Wenn man an die Gesamtheit der Werke von wirklich hervorragenden Schriftstellern wie Theodor Fontane, Joseph Conrad, oder Sinclair Lewis denkt, so kann man im Gegensatz zu ihren Meisterwerken in einem Teil ihrer Produktion sehr deutlich dieses Herabsinken der hohen Kunst zu bloßer Belletristik beobachten; mit diesem minderen Teil ihrer Produktion streifen sie jene großen Massen der Schriftwerke, deren Bereich bis zum völlig hohlen Amüsement hinunterreicht. Der klare Blick über diese Sphäre wird immer wieder durch Zeittendenzen getrübt. Unter dem Einfluß gegenwärtiger Ereignisse kann unter Umständen eine sie gut oder geschickt wiedergebende Belletristik mitunter sogar tiefe Erschütterungen auslösen. Erst die historische Entwicklung zeigt, manchmal sogar ziemlich rasch, daß es sich doch nur um Belletristik gehandelt hat. Solche Wirkungen können mitunter sogar künstlerisch wertlose Produkte hervorbringen, wenn sie einem überaus gewichtigen sozialen Auftrag entgegenkommen. Man denke etwa an die Entstehungszeit des bürgerlichen Dramas und dabei an Lillos »London Merchant«. Gerade hier ist die Bedeutung der gediegenen Identität von Form und Inhalt klar sichtbar: erst ein mit dem Schicksal der Menschheit irgendwie innig verknüpfter Gehalt kann eine wirklich tiefgreifende Formung auslösen, da ja, wie wir wissen, die künstlerische Form stets die Form eines bestimmten Inhalts ist, während, wenn diese Beziehung fehlt, auch die virtuoseste Formbehandlung, die getreueste Erfüllung des sozialen Auftrags nicht zu dieser Identität führt und bloß eine vorübergehende, rasch veraltende stoffliche Wirkung auszulösen imstande ist. Wir wiederholen: das Phänomen der Belletristik ist keineswegs ein nur literarisches, sondern ein Gemeingut aller Künste¹. Ein weiterer Typus dieser Art ist das, was wir Kitsch zu nennen gewohnt sind. Während aber das als Belletristik bezeichnete Phänomen ein mehr oder

¹ Alban Berg hat in bezug auf die Musik auf dieses Phänomen deutlich hingewiesen. Vgl. seinen Aufsatz: Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage. Zitiert aus: *Musiker über Musik*, a. a. O. S. 211 f.

weniger immer vorkommendes ist, obwohl es in verschiedenen sozialen Formationen sehr verschiedene Erscheinungsweisen haben kann, ist der Kitsch die Spezialität späterer Entwicklungsstufen und ist in langwährenden Perioden so gut wie vollständig unbekannt; in den letzten beiden Jahrhunderten tritt er besonders penetrant hervor. Er ist darum offenkundig und allgemein anerkannt eine gesellschaftlich-geschichtliche Erscheinung und gehört deshalb in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik. Hier sollen nur jene seiner Aspekte behandelt werden, die mit unserer gegenwärtigen Frage in enger Beziehung stehen. Seine unmittelbare und entschiedene gesellschaftliche Determiniertheit sei nur eingangs erwähnt, vor allem deshalb, weil auch jene Kreise, die die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst abzulehnen pflegen, hier gerade auf diese Verursachung rekurrieren. So gibt Hermann Broch eine richtige Einleitung zur sozialen Analyse des Kitsches: »Denn Kitsch könnte weder entstehen, noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will, und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen. Kunst ist, wird sie im weitesten Sinne genommen, immer Abbild des jeweiligen Menschen, und wenn der Kitsch Lüge ist – als welche er oft und mit Recht bezeichnet wird –, so fällt der Vorwurf auf den Menschen zurück, der solche Lügen – und Verschönerungsspiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewissermaßen ehrlichem Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen¹.« Das, was Broch »Kitsch-Mensch« nennt, hat, wie er richtig sieht, die Lüge zum Fundament: eine zumeist wenig bewußte, verlogene, auf Illusionen beruhende Vorstellung über die Beziehung des Menschen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, über die Stellung zu seiner Klasse, zu seinem Schicksal in ihr und demzufolge über die Beschaffenheit und über das angemessene Geschick der eigenen Persönlichkeit. (Hier erscheint mit handgreiflicher Evidenz, daß die Bewußtheit über den Widerspiegelungscharakter der ästhetischen Gebilde nichts mit Illusionen gemein hat.) Im Fall des Kitsches handelt es sich also darum, daß das Herantreten an die Widerspiegelung der Wirklichkeit und an deren Formung – einerlei, wie weit subjektiv bewußt – auf Grundlage einer objektiv verlogenen »Weltanschauung« geschieht, so daß die Intention des Schaffens nicht darauf gerichtet ist, durch wahrheitsstreue Wiedergabe der Welt zum Wesen des Menschen zurückzufinden, sondern im Gegenteil darauf, diese so zurechtzurücken, ihre Inhalte, Proportionen so zu

¹ H. Broch: Essays, a. a. O. Band I. S. 295.

verbiegen und zu verzerren, daß sie den sachlich unberechtigten Wünschen und Illusionen entspreche, sie illustriere. Die ästhetische Eigenart der Form, daß sie nur die besondere Form eines besonderen Inhalts ist, erprobt sich schlagend in solchen negativen Konstellationen: sie wird ebenfalls verlogen und verzerrt; ganz unabhängig davon, wieviel technisches Können, formalistische Invention, etc. im Subjekt des Produzenten aufgespeichert und auf die Produktion verschwendet wird. Die unendlich konkrete Variabilität des Kitsches, ob er etwa ordinär oder raffiniert, »gesund« oder dekadent, formal gut oder schlecht, begabt oder unbegabt hergestellt ist, welche klassenmäßige Basis seine Verlogenheit hat, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Sie braucht es auch nicht, denn es ist klar, daß von unserem Standpunkt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zwischen einer als Renaissance- oder Barockpalais maskierten Mietskaserne und den Romanen einer Courths-Mahler oder einem Film, in welchem der Millionärssohn die Stenotypistin heiratet, prinzipiell gar kein Unterschied besteht.

Der dritte Typ des Abweichens vom ästhetischen Prinzip, mit dem wir uns hier kurz zu befassen haben, begleitet die Entwicklung der Kunst von ihren Anfängen bis zu unseren Tagen. Dabei interessiert uns hier nur der Einbruch rhetorisch-publizistischer Tendenzen in die Kunst; daß Rhetorik und Publizistik sehr häufig die Hilfe einzelner ästhetischer Mittel in Anspruch nehmen, gehört zu jenen sozialen Ausstrahlungen der Kunst überhaupt, die uns hier nicht zu beschäftigen brauchen. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits die antike Auffassung von Rhetorik und Geschichtsschreibung als Kunst erwähnt; wir haben auch gesehen, daß Aristoteles sogar im pseudoästhetischen Element der Rhetorik wichtige ästhetische Kategorien entdeckt hat. In der Blütezeit der Antike hat diese Klassifizierung auch kein Eindringen kunstfremder Tendenzen ins Gebiet des Ästhetischen herbeigeführt. Das blieb der Neuzeit vorbehalten. Natürlich ist damit nicht gemeint, daß etwa die ersten Utopisten gewisse äußerliche Eigenschaften der erzählenden Formen literarisch gebraucht haben; man muß nur die »Utopia« von Morus neben den »Gulliver« stellen, um zu sehen, wie in diesem die – positiv und negativ – utopischen Beschreibungen nur einen Stoff für seine dichterisch-satirische, ästhetische Welt ergeben, während bei jener das Erzählerische nur eine technisch-publizistisch geeignete Einkleidung für die verständliche und populäre, publizistisch-wissenschaftliche Mitteilung von Erkenntnissen ist. Natürlich sind – ebenso wie in der Antike, angefangen bei den »Persern« von Aischylos und den Komödien von Aristophanes – auch spontan immer wieder Werke entstanden, die unmittelbar in die Klassenkämpfe ihrer Tage ein-

greifen wollten; es genügt an Milton oder Bunyan zu erinnern. Natürlich ist aus diesen und verwandten Gründen das rhetorische Element oft sehr stark in die Kunst eingedrungen. Und zwar nicht wie bei Shakespeare, wo das Rhetorische etwa bei Brutus und Antonius zum bloßen Mittel des Charakterisierens wird, sondern es bildet selbst bei bedeutenden Dichtern wie Schiller oder Victor Hugo geradezu das homogene Medium ihrer Gestaltungsweise oder wenigstens eine ihrer wichtigen Komponenten, ohne deshalb den ästhetischen Charakter ihrer Werke aufzuheben; wo dies doch geschieht, liegt der Grund darin, daß das Rhetorische das homogene Medium sprengt und als solches zur eigenen Wirkung gelangt. Damit ist das Moment des Übergangs bereits bezeichnet. Vom 19. Jahrhundert an gibt es in immer größerer Anzahl Werke, deren ästhetisches Niveau bestenfalls jenes erreicht, das wir früher als Belletristik bezeichnet haben, und die das Fehlen von künstlerischer Substanz durch ein unorganisches Einfügen direkt wirkender, rhetorischer oder publizistischer Elemente ersetzen. Im 20. Jahrhundert erwuchs daraus sogar eine eigene – Montage genannte – »schöpferische Methode«. Wenn wir nun das einheitliche Prinzip solcher Bestrebungen vom Standpunkt der Ästhetik suchen, so stoßen wir darauf, daß hier überall die spezifisch ästhetische Widerspiegelungsart beiseite geschoben oder bestenfalls zum Hilfsmittel erniedrigt wird, daß das homogene Medium aufhört, die dargestellte »Welt« zusammenzuhalten, zu vereinheitlichen, die Erlebnisse der Rezeptivität zu leiten (zur Zeit des Aufkommens der Montage wird dieser Mangel als neues ästhetisches Prinzip ausgesprochen), daß demzufolge die Wirkung nicht an den ästhetisch gerichteten Rezeptiven, an den Menschen ganz appelliert und in ihm ästhetische Erlebnisse zu evozieren versucht, sondern einfach auf den im praktischen Alltagsleben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, um ihn direkt zu einer unmittelbar praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Erscheinung des Lebens zu veranlassen.

Mit dieser Gegenüberstellung befinden wir uns bereits mitten in der Problematik des Nachher der ästhetischen Wirkung. Um jedoch hier nicht zu einem voreiligen Entscheiden zu gelangen, muß einleitend bemerkt werden, daß das bisher Gesagte und nunmehr zu Sagende sich ausschließlich auf die Werke bezieht, die subjektiven Aussagen der Autoren und ihrer Kritiker aber außerhalb unserer Betrachtungen bleiben. Es kann nämlich geschehen, daß entweder die von uns beschriebene Überwucherung des Künstlerischen durch Rhetorik und Publizistik vom Bewußtsein begleitet wird, eine neue echte ästhetische Ära einzuleiten, oder die ganze bisherige Ästhetik theoretisch beiseite geschoben wird, dabei jedoch – der neuen Theorie zum Trotz –

ästhetisch bedeutende Kunstwerke entstehen (man denke an die reife Produktion von Bertolt Brecht). Uns werden also im Folgenden nur die Werke selbst beschäftigen. Die Analyse dieser drei Typen zeigt uns, daß man den Begriff der Katharsis, der Erschütterung des Rezeptiven durch das Werk, durch das Neue, das bisher wahrgenommene Sein Erweiternde und Vertiefende nicht konkret genug fassen kann. Wenn nämlich wie bei der Belletristik der Gehalt flach wird, oder wie beim Kitsch das zum Ausdruck kommende Gefühl ein falsches, ja ein verlogenes ist, kann der rezeptive Eindruck höchstens in formalen Äußerlichkeiten dem genuin Ästhetischen ähneln. Komplizierter ist der Fall bei dem zuletzt behandelten Typus. Hier kann nämlich sowohl die dem Werk zugrunde liegende Gefühlswelt eine echte und aufrichtige sein wie auch das dargebotene Wirklichkeitsbild ein wahrheitsgetreues, ohne daß eine ästhetische Wirkung – vorherbestimmt durch Gehalt und Struktur des Werkes – eintreten würde. Um diesem Phänomen näherzukommen, betrachten wir vorerst extreme Beispiele. Der seinerzeit bekannte französische Dramatiker Brieux hat für den gesellschaftlichen Tagesgebrauch aktuelle und nützliche Themen aufgegriffen, so die Mißbräuche in der Ammenwirtschaft, den schädlichen Einfluß der Syphilis auf die Ehe. Wie weit eine derartige Produktion in praktischer Hinsicht einen wesentlichen Nutzen gebracht hat, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Die Erlebnisse, die sie erzielt, sind jedenfalls dem Wesen nach nicht ästhetisch. Jede Lebens-tatsache, die hier zu erfahren wäre, jeder Ausblick auf bisher vernachlässigte Tatsachen, ist auf anderen Wegen weitaus besser: klarer, exakter, übersichtlicher, umfassender, zugleich allgemeiner und an Einzelheiten belegter zu erzielen. Nicht umsonst bauen derartige Vertreter der Montage statistische, aktenmäßig bewiesene Einzeltatsachen etc. in ihre Werke ein. Wo das dichterisch Überzeugende fehlt, sollen gesammelte Fakten dafür einspringen. Der einzige Vorteil, den die literarische Form haben kann, ist, daß sie, etwa infolge der theatralischen Effekte, eine Zuhörerschaft erzwingen mag, die für eine einfache Publizistik nicht zu erreichen wäre. Das sind aber extreme Fälle, aus denen nur Pedanten des Akademismus eine Ablehnung der Tagesfragen für die Kunst abzuleiten versuchen können.

Nehmen wir zur besseren Beleuchtung das andere Extrem: man denke an Gedichte von Petöfi, Majakowski oder Eluard, an Bilder und Blätter von Goya und Daumier und man sieht sogleich, daß das unmittelbare Eingreifen in die aktuellsten Kämpfe zum Träger einer hohen Kunst werden kann. Und man darf dabei die Rolle des auslösenden Anlasses nicht unterschätzen, ihn keineswegs als bloßen Anlaß auffassen, der irgend etwas von ihm ästhetisch

Loslösbares in die Welt gesetzt hätte. Solche Werke sind – gerade im ästhetischen Sinne – untrennbar mit jenen »Forderungen des Tages« verwachsen, die sie ins Leben rufen. Eben weil sie diesen Augenblick der Geschichte in seiner Einmaligkeit und Einzigartigkeit zugleich mit seiner typischen, gesellschaftlichen und menschlichen Bedeutung ergreifen und gestalten, können sie eine sofortige Wirkung von sonst unvorstellbarer Wucht und Intensität erlangen, jedoch eine, die mit dem Vorbeigehen, mit dem Verblässen, ja in Vergessenheit-Geraten des fruchtbringenden Augenblicks nichts von ihrer schlagkräftigen Intensität verlieren muß.

Die Gedoppeltheit in der Genesis, im gestalteten Sein, sowie in der Wirkung und Nachwirkung spricht das ästhetische Prinzip im Gegensatz zu jeder Publizistik in äußerlichem Kunstgewand aus. Diese bleibt einerseits an der Partikularität von vereinzelt oder abstrakt verbundenen Tatsachen kleben, andererseits springt sie von dort direkt zu Allgemeinheiten, die an sich richtige oder falsche, tiefe oder flache Abstraktionen sein mögen, keinesfalls aber auf das Menschsein des Menschen bezogen sind. Der Unterschied liegt also, wie schon wiederholt gesagt, nicht darin, daß eine solche Darstellung, Gruppierung, Verallgemeinerung von Tatsachen keine Emotionen auslösen könnte. Unter Umständen sind dazu die abstraktesten, rein wissenschaftlichen Theorien fähig, ohne die Sphäre der Kunst auch von weitem zu streifen; man denke an die Weltkrise, die die kopernikanische Theorie ausgelöst hat, die ihre Märtyrer und Henker hatte, an die Wirkung des »Contrat Social« in der Französischen Revolution, an die des Marxismus in der Arbeiterbewegung und bei ihren Feinden. Noch weniger wird man leugnen können, daß die Tatsachen des Lebens auch unabhängig von einer publizistischen Bearbeitung, sogar bei einer sehr schlechten, ganz vehemente Gefühlsausbrüche verursachen können. Es ist also nicht von Emotion überhaupt, nicht von ihrem Gegensatz zur bloß verstandesmäßigen Apperzeption die Rede, sondern von der Beziehung der besonderen ästhetischen Emotion zu beiden. Diese kann natürlich auch bei Einbau und Benützung publizistischer Ausdrucksmittel in ein ästhetisches Gefüge entstehen; wir haben uns früher in bezug auf Rhetorik auf Schiller und Victor Hugo berufen, es möge hier genügen, daß wir die Romane Tschernischewskis erwähnen¹. Entscheidend sind also auch die

¹ Vgl. darüber meine Studie über den Roman »Was tun?«, wo ich auch auf andere ähnliche Erscheinungen in der Weltliteratur hingewiesen habe. Der russische Realismus in der Weltliteratur, a. a. O. S. 125 ff.; in Werke Band 5.

angewendeten darstellerischen Mittel nicht, die Zugehörigkeit zur Ästhetik entscheidet sich vielmehr danach, wie umfassend und intensiv die Bezugnahme des Werks auf das Menschsein des Menschen ist. Tschernischewskis Roman unterscheidet sich von den übrigen publizistischen Romanen und Dramen gerade darin, daß in ihm die Unhaltbarkeit und Unmenschlichkeit der zaristischen Reaktion und der in ihr herrschenden Sitten sowie die Gegenbewegung der Revolutionäre sich in individuellen Menschentypen verkörpern, daß deren zutiefst persönlich bestimmten Schicksale das Pro und Contra in sich konzentrieren. Ebenso steht es, wenn man eine pamphletistische Zeichnung Daumiers mit einer noch so fortschrittlich gesinnten rein publizistischen Karikatur vergleicht: hier eine partikulare, oft sogar bloß verzerrt-photo-graphische Verneinung, dort spricht sich in der künstlerischen Linienführung und Komposition die Verachtung einer ganzen Epoche in der menschlichen und gesellschaftlichen Unwürdigkeit ihrer typischen Gestaltung aus.

IV. *Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses*

Aus alledem treten bereits die allgemeinen Konturen des Nachher der ästhetischen Wirkung etwas deutlicher hervor. Dabei ist natürlich der objektive Charakter der im Werk gestalteten ästhetischen Widerspiegelung hervorzuheben, die wir früher von verschiedenen Aspekten aus gründlich analysiert und deren negative Abgrenzung von formal oder angeblich ähnlichen Widerspiegelungsarten wir gerade vollzogen haben. Unmittelbar schließt sich das Nachher notwendigerweise dem ästhetischen Erlebnis der Rezeption des Werks an. Auch bei dieser haben wir ein entscheidendes Moment schon früher hervorgehoben, nämlich die Eigenart des Ästhetischen in der Suspension der konkreten Zielsetzungen des Alltagslebens. Wir erinnern daran, daß im Gegensatz zu solchen Suspensionen im Alltag selbst, wo nicht die praktisch aktuelle Zielsetzung selbst in Schwebe gelassen wird, bloß ihre tatsächliche momentane Verwirklichung, wo die Suspension nichts weiter sein soll, als eine technische Vorbereitung zum besseren Vollbringen der unveränderten konkreten Absicht, das ästhetische Erlebnis der Rezeptivität eine temporäre Suspension sämtlicher faktischer Zielsetzungen des Alltags mit sich führt, und zwar so, daß diese – prinzipiell – nur für die Dauer dieses Akts aufgeschoben werden und mit seinem Ablauf ihre alten Rechte wieder erlangen – prinzipiell und für die überwiegende Mehrzahl der Fälle auch faktisch –, ohne eine

Veränderung zu erleiden, die praktisch in Betracht kommen könnte. Aus dieser Sachlage, deren allgemeine Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, folgern die Vertreter der verschiedenen Abstufungen des *l'art pour l'art*, des Akademismus etc., daß die Kunsterlebnisse ohne Einfluß auf das praktische Alltagsleben der Menschen sind. Ein schwerer Irrtum, dessen Realgrund natürlich in den Klassenlagen und Klasseninteressen zu suchen ist, dessen Beweisführung aber darauf beruht, daß man bei einer ganz allgemeinen Beschreibung des Phänomens stehenbleibt, nur die negative Seite des Gegensatzes zwischen ästhetischem Erlebnis und Alltag in Betracht zieht, die positive Seite, seine Besonderheit dagegen nicht zur Kenntnis nimmt. Die früher herangezogenen Grenzfälle (Petöfi, Majakowski etc.) wären an sich schon eine Widerlegung solcher metaphysischen Konstruktionen. Denn wenn von einem wahren Kunstwerk unmittelbare praktische Wirkungen überhaupt ausgehen können, die seinen ästhetischen Charakter nicht aufheben, ja gerade dessen spezifische Eigenart bilden, von dieser ästhetisch untrennbar sind – ein Gedicht von Petöfi, eine Lithographie von Daumier etc. wären auch rein künstlerisch nicht, was sie sind, wenn ihre tiefsten Intentionen, ihr Aufbau, ihre Formgebung und Technik nicht auf eine derartige Wirkung angelegt wäre –, zeigt sich, daß die völlige Konsequenzenlosigkeit der ästhetischen Wirkung für das Leben eine abstrakte Konstruktion ist, keine auch nur teilweise richtige gedankliche Reproduktion des wirklichen Tatbestandes.

Die angeführten Beispiele sind natürlich Grenzfälle. Niemand wird behaupten, daß aus dem ästhetischen Wesen eines Freskos von Raffael, der Liebesgedichte von Goethe, eines concerto grosso von Vivaldi unmittelbar konkrete praktische Handlungen in den sie Rezipierenden folgen könnten. Die Grenzfälle verlieren jedoch – wenigstens bis zu einem bestimmten Grade – ihre zugespitzte Gegensätzlichkeit, wenn man an ihre Dauerwirkungen denkt. Petöfis Gedichte oder Daumiers Lithographien haben über ein Jahrhundert hindurch ihre frische Schlagkraft bewahrt, ohne allerdings ihre erste unmittelbar-praktische explosive Wirksamkeit unverändert zu reproduzieren. Denn diese war an einen bestimmten historischen Augenblick, an die konkrete Einmaligkeit seiner Probleme, an die konkrete Einzigartigkeit der aus diesen aufsteigenden konkreten Aktionen gebunden. Insofern bringt – wie immer in der Kunst – die Dauerwirkung mit sich, daß der künstlerische Gehalt sich als Moment in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, als Moment der Entfaltung ihres Selbstbewußtseins einfügt. Das bedeutet jedoch niemals eine Nivellierung, ein Projizieren aller Kunstwerke auf dieselbe Ebene: Daumier nimmt in diese historische »Ewigkeit« die aufreizende Aggressivität seiner